ندوة الأدب في الخليج العربي

10 - 14 يناير 1988

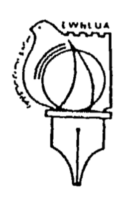
يضم هذا الجزء دراسات كل من:

- الدكتور عبدالله محمد الغذامي
- عبد المنعم عواد يوسف
- الدكتور عدنان حسين قاسم
- الدكتور فالح حنظل
- الدكتور مالك المطلبي
- محمد رضا نصرالله



الجزء الثالث

ندوة الأدب
في الخليج العربي



منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات

الطبعة الأولى

1991

ندوة الأدب
في الخليج العربي

الجزء الثالث

10 - 14 يناير 1988

الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب
اتحاد كتاب وأدباء الإمارات
المجمع الثقافي أبوظبي

يضم هذا الجزء دراسات كل من:

- الدكتور عبدالله محمد الغذامي
- عبد المنعم عواد يوسف
- الدكتور عدنان حسين قاسم
- الدكتور فالح حنظل
- الدكتور مالك المطلبي
- محمد رضا نصرالله

- رتبت الدراسات حسب الحروف الأبجدية.

مقدمة

يواصل اتحاد كتاب وأدباء الإمارات تحقيق تواصله مع الأدب العربي في ساحاته المتعددة ويضع بين يدي القارئ هذه الدراسات والأبحاث التي كانت ضمن وثائق «ندوة الأدب في الخليج العربي» التي عقدها من 10 – 14 يناير 1988 في أبوظبي..

وهذا هو الجزء الثالث من سلسلة الإصدارات الخاصة بهذه الندوة، والتي تخص جانباً من الدراسات الشعرية لعدد من شعراء المنطقة المعاصرين منهم والسابقين لهم لتأكيد التواصل الحضاري والأدبي لا بين الساحات العربية فحسب، إنما أيضاً بين عدة أجيال من الشعراء المبدعين.

إن هذه السلسلة من الدراسات والأبحاث ثمرة طيبة للندوات التخصصية التي حرص اتحاد كتاب وأدباء الإمارات على تنظيمها ووضعها ضمن خططه وبرامجه لكل موسم مما يثري ساحتنا الثقافية ويسد نقصاً في مكتبتنا العربية.

إن هذا الجزء الثالث من هذه السلسلة يتممه الجزء الرابع والأخير والذي سيصدر لاحقاً لاستكمال كافة الأبحاث والدراسات التي قدمت في هذه الندوة.

آملين أن يكون جهدنا مثمراً ومضافاً لجهود الآخرين.

اتحاد كتاب وأدباء الإمارات

نماذج للمرأة
في الفعل الشعري المعاصر

الدكتور عبدالله محمد الغذامي

1 ـ يؤكد بروكلمان [1] على جماعية اللغة الشعرية في الجاهلية من حيث إنها لغة تسمو فوق كل اللهجات في حين أنها تتغذى من جميع اللهجات، وينقل عن سودر بلوم قوله إن مثل هذه اللغة الفنية «توجد أيضا عند شعوب أقل مرتبة في الثقافة». وبروكلمان يقول كلامه هذا في صدد تفنيد رأي من يتوهم ان يكون الرواة والأدباء قد اخترعوا الشعر الجاهلي بحجة أن ذلك الشعر جاء خلوا من تنوع اللهجات وأنه ذو مستوى فني مفارق لتعدد اللهجات، وهذا وهم يرده بروكلمان بمقولته هذه عن جماعية اللغة الشعرية وتساميها عن لغة (الاستعمال العام) مما ينتج عنه لغة فنية راقية يتوحد في التفاعل معها كافة الشعراء مهما كانت أصولهم القبلية أو مصادرهم الجغرافية، وهم بذلك يتجاوزون حدود القبيلة والمنتجع ليؤسسوا لغة قومية واحدة من خلال القصيدة. والذي يعنينا ـ هنا ـ من هذه المسألة هو ما يفضي اليه مفهوم جماعية اللغة الأدبية من كونها العلامة الحقيقية (والوحيدة ايضا) على الحس الجمعي لهذه المجموعة البشرية المتفاعلة مع هذه اللغة. اي ان لغة الشعر بعد تساميها على الخصوصيات العرقية والجغرافية قد اصبحت اداة لقياس الجس الشامل لأصحابها لا من حيث انهم افراد ولكن من حيث هم جماعة ذات رصيد حضاري محسوس وآخر غير محسوس، ومن هنا فان الشعر هو تجل للاشعور الجمعي

بمقدار ما هو تجسيد لعالم الانسان الشعوري، ومن هنا يكون الشعر نقطة الالتقاء بين هذين العالمين اللاشعور والشعور، كما أنه نقطة الالتقاء بين الفرد والجماعة بحيث تذوب الفوارق وتتلاشى الخصوصيات لتحل (الجماعية) وتكون سمة للشعر بما انه لغة التسامي والتوحد. وإن ما هو ملموس من قيام كل جنس شعري على مستوى فني واحد يجمع بين كافة شعراء ذلك الجنس لهو دليل حاسم على ما نذهب اليه من جماعية لغة الشعر في مقابل خصوصيتها، والأمثلة على ذلك كثيرة منها ما لمسه بروكلمان من توحد لغة الشعر الجاهلي، ومنها ما نراه من تقارب لغة الشعر العذري حتى ان قصيدة مثل قصيدة [2] :

حننت الى ريا ونفسك باعدت　　　مزارك من ريا وشعباكما معا

رويت لعدد من الشعراء، وذلك لتقارب مستوى الأداء الشعري فيها مع مستويات هؤلاء الشعراء الذين يوحد بينهم الجنس الشعري الذي شهروا به. ولن نعجب اليوم من تجانس الأداء الشعري في القصائد الحديثة حيث إن جنسها الشعري الواحد يدفعها نحو حس فني يتماثل مع بعضه لأنها «لغة قائمة فوق الخصوصيات» كما يقول بروكلمان مع تغيير كلمة لهجات الى خصوصيات. وفي الشعر العامي نجد أن هذا النوع من الشعر يكاد ان يكون نوعا لغويا واحدا ما بين النبطي في نجد والخليج والحميني في الحجاز واليمن، على الرغم من اختلاف اللهجات المحلية. وهذا برهان يؤكد ما نقوله عن جماعية لغة الشعر ومن ثم كونها العلامة على أصحابها فيما يصرحون به وفيما يبطنون. ولذا وصف الله الشعراء بصفات منها أنهم (يقولون ما لا يفعلون) [3] وكأن في ذلك اشارة الى ان شعرهم ليس دليلا عليهم بأنفسهم كأفراد، ولكنه أشمل من ذلك بما أنه قول لا يختص بالشعور أو بالفرد وانما هو يشمل اللاشعور وينم عن الجماعة فهو ليس (فعلا) للفرد ولكنه ـ فقط ـ قول للفرد ولذا نسبت الآية للشعراء القول ونفت عنهم الفعل، لأن الشعر قول جرى على ألسنتهم، أما ما فيه من فعل فهو ناتج عن موروثهم الجمعي ومتجه الى جماعتهم صاحبة ذلك اللسان.

ومن هنا فإننا اذا ما أردنا سبر جماعة من الناس فان طريقنا الوحيد اليهم هو لغتهم الأدبية (والشعرية خاصة)، واذا ما قمنا بتشريح نماذج من خطابهم الشعري فاننا سنكشف بذلك جوانب من المحركات الخفية لمشاعرهم، وهي مشاعر قد تخفى في الاستعمال العادي للغة، لكنها تبرز في لغة الشعر لما لهذه

اللغة من سمات فنية راقية تتسلط على الفرد فتلغي خصوصيته وترقى به الى جماعية شاملة توحده مع الآخرين وتجعله ناطقا باسمهم يقول عنهم مثلما يقول لهم، وهو إذ يصنع القول فان الجماعة تصنع الفعل وهنا فالشعراء (يقولون ما لا يفعلون). ولسوف نسعى في هذا البحث الى سبر نموذج المرأة في الفعل الشعري، على أساس ان ما نصل اليه من نماذج هو في حقيقته تجليات للتصور الباطن لدى اصحاب هذا الموروث الشعري. وقبل الخوض في ذلك سنقف قليلا عند لوحة المرأة في الموروث العربي.

2 ـ صورة المرأة في الذهن العربي

2 ـ 1 صورة الموت

من الأمثال الحية في الجزيرة العربية مثل يقول : (البنت مالها الا الستر أو القبر) والمراد بالستر الزوج... ويشرح عبدالكريم الجهيمان هذا المثل بقوله « إن البنت لا بد لها من أحد أمرين اما ان تزوجها وتسترها وتستر نفسك.. وإما ان تدفنها وهي حية في التراب. وبهذا تستر عورتها الستر الأبدي » [4] ويتجانس هذا المثل مع آخر مطابق له يقول : « البنت للجوز ولاَّ للقوز» ومعنى هذا ان البنت للزوج او لكثيب الرمال. وهذا المثل الأخير من الأمثال الحية لدى قبيلة هذيل [5].

وهذان المثلان يكشفان المكنون النفسي عند الرجل عن المرأة ومقابلة المثلين مع بعضهما توضح ذلك :

البنت	للجوز	ولاَّ	للقوز
البنت	ما لها الا الستر	أو	القبر

وعناصر المثلين الأساسية ثلاثة هي :

أ ـ البنت، وهذا يعني ان المثل حكاية على لسان الأب أو من يقوم مقامه اي : ولي الأمر. ومن هنا تصبح المرأة شيئا مملوكا أو عهدة مصانة لحين مجيء من يتكفل بها وهو العنصر الثاني.

ب ـ الزوج وهو ما عبر عنه المثل الهذلي بالجوز وعبر عنه المثل النجدي بالستر، وتعبير الستر هنا يدل بوضوح على أن المرأة عورة راهنة وتظل كذلك حتى

يأتيها الزوج ليغطي هذه العورة، فإن لم يحدث ذلك فليس سوى حل واحد هو العنصر الثالث.

ج ــ القوز وهو حسب القاموس المحيط: المستدير من الرمل والكثيب المشرف (= العالي). وله صفات تجعله ذا علاقة شبقية مع المرأة منها ما ذكره لسان العرب من أن «القوز من الرمل: صغير مستدير تشبه به أرداف النساء» ومنه قول الشاعر:

وردفها كالقوز بين القوزين[6].

وله سمات جمالية لأنه «منعطف من الرمل فيكون مثل الهلال، وهو ينبت نباتا كثيرا»[7] فهو اذن صغير ومستدير ويشبه الهلال، مثلما ان البنت قبل الزواج صغيرة وتشبه الهلال، فهي تشبه القوز وهو يشبهها. كما أن القوز ينبت نباتا كثيرا والمرأة تسمو بكثرة الانجاب ويقال لها عندئذ منجبة ومنجاب «ولم تكن العرب تعد منجبة من لها أقل من ثلاثة بنين أشراف»[8].

وهكذا يصبح (القوز) قدرا ينتظر البنت ويتشكل لها حسيا ومعنويا ليكون قبرا لها فيحتويها ويتضمنها من داخله بعد ان شابهها وشابهته في شكلهما الخارجي، ولن تسلم البنت من هذا المآل الا اذا سترها الزوج وحماها من الدفن حية.

هذه هي الدلالات الصريحة للمثلين ولن نغفل عن دلالات أخرى أبعد غورا من تلك، وهي أن هذين المثلين ما زالا حيين على ألسنة الناس حتى يومنا هذا. وأحدهما هو من أمثال قبيلة هذيل: وهي قبيلة حفظت مكانها منذ الجاهلية الأولى حتى اليوم وهو الموقع القائم ما بين خطي عرض 20° و 25° شمالا[9] في الطريق ما بين مكة المكرمة والطائف على تخوم ذي المجاز ووادي نعمان ونخلة غير بعيد عن سوق عكاظ[10]. فهي قبيلة لازمت مكانها، وملازمة المكان علامة على ملازمة التقاليد والاحتفاظ بالموروث. ومن هنا تأتي أهمية العلاقة ما بين القبيلة الراسخة وهذا المثل المنطوق الذي يمد تقليد (الوأد) من الجاهلية الى اليوم، ليس من باب الفعل الممارس ولكن من وجهة الاحساس المخبوء.

وما الأمثلة الا علامة على ما في اللاشعور الجمعي من أحاسيس مطمورة.

وترديد المثل على الألسنة دليل على هذه الرغبة التي تخجل من الظهور المعلن ولكنها تتسلل عبر الكلمات لتفضي بمكنونها، وإن بالقول دون الفعل كحال الشعراء الذين (يقولون ما لا يفعلون). والمثل لذلك صورة للحس الجماعي، ويكفي أنه قول بلا مؤلف وانما مؤلفه قائلوه مثلما أنهم هم مخلدوه لما فيه من تحقيق لرغباتهم المكبوتة، مما يجعل الوأد موقفا للرجل من المرأة على أنها عورة لا يسترها الا الزوج الذي سماه (سترا) أو فليس لها الا القبر.

وهذا الموقف هو اجترار للموقف الجاهلي القديم من المرأة التي نظر اليها الجاهليون (نظرتهم الى الشيطان) ووصفوها بالكيد (وعدت المرأة كالحية في المكر) وسخروا من عقلها ولهذا قالوا إن من الحمق الأخذ برأي المرأة. فكانوا اذا ارادوا ضرب المثل بضعف رأي وخطله قالوا عنه : «رأي النساء» و «رأي نساء» وقالوا : « شاوروهن وخالفوهن » [11].

ومن الاشياء الدالة ما ورد عن المرأة من كنايات أوردها جواد علي منها : العتبة والنعل والقارورة والبيت والدمية والغل والقيد والريحانه والقوصرة والشاة والنعجة.

وهذه الكنى تنم عن صفات منها الانجاب والعطاء مثل الشاة والنعجة والقوصرة (بمعنى وعاء التمر وكناية عن المرأة ــ القاموس).

ومنها المتعة مثل الدمية والريحانة.
ومنها الوطء مثل العتبة والنعل.
ومنها سهولة الكسر مثل القارورة.
ومنها الحفظ مثل البيت والمقصورة (بمعنى المنعمة في بيت لا تتركه للعمل).

ومنها القيد مثل القيد والغل (بالضم بمعنى واحد الأغلال ومنه قيل للمرأة السيئة الخلق غل قمل)[12].

وهذه صفات تحدد المرأة على أنها (شيء) يستخدمه الرجل اما للانجاب او للمتعة او للحفظ ولذا صارت المرأة في الموقع الضعيف، وصارت الأنوثة علامة ضعف وذلة، ولذا قال ابو النجم العجلي [13] :

إنـي وكـل شـاعـر مـن الـبـشـر   شيطانـه أنثى وشيطـانـي ذكـر

فاخراً بالذكورة ـ متعاليا بها في مقابل ضعة الأنوثة وصغارها مما يفضي بها الى الاستتار كما يقول في الشطر التالي لذاك:

فما رآني شاعر الا استتر

وهذا يجعل الستر والتستر فرضا من الذكورة على الأنوثة.

2 ـ 2 صورة الحياة :

تلك كانت صورة المرأة في وجهها المرعب، والذي هو صادر عن كونها (بنتا) للرجل، ولقد لاحظنا أن المثلين المذكورين كانا ينصان على (البنت) وليس على المرأة. اي ان مصدر الرعب الأنثوي هو من كونها بنتا وبذا تكون موضعا للكراهية أو للغيرة ولا يهدئ روع الرجل الجاهلي من ذلك الا الوأد بأن يدفنها حية بما أنها عورة لا بد من ان تستر. ويبدو أن الوأد لا يقتصر على البنات الصغيرات، وانما تمتد امكانية حدوثه الى ما بعد سن البلوغ حسب دلالة المثلين المذكورين اعلاه، حيث إنهما جعلا الوأد بعد فوات فرصة الزواج (الستر).

ولكن الصورة تتغير فيما لو صارت المرأة ليست (بنتا)، اي أن نوع العلاقة بين الطرفين هو حكم الرؤية وضابطها، فالمرأة التي ليست من محارم الرجل تصبح مصدراً لنوع مختلف من النظر قد يبلغ حدا كبيرا من التقديس كأن تكون إلهة يعبدها الرجل ويذل بين يديها مثل الأصنام الثلاث اللاة والعزى ومناة التي عبدتها قبيلة هذيل[14]. (صاحبة المثل) وقد تصل المرأة عند العربي الى منزلة قيادية سامية كأن تكون ملكة مثل الزباء وبلقيس، أو تكون مصدرا حيا للبهجة الانسانية الصافية مثل نساء العرب المشهورات بما منحنه للرجل من حب خالد منهن عبلة وعزة وبثينة وليلى، ولقد جسد الشاعر الهذلي أبو ذؤيب صورة هذه المرأة في بيت شعري بالغ الصدق يقول فيه[15]:

وأصبحت أمشي في ديار كأنها   خلاف ديار الكاهلية عور

ومن معاني (العور) هنا انكشاف الستر فالأرض تصبح عورة لغياب المرأة عنها، وبذا تكون المرأة هي الستر للأرض وكأن أبا ذؤيب يرد للأنثى قيمتها في الحياة اذ جعلها ضرورة للأرض لتكون هذه الارض كاملة البصر ومجللة بالستر،

فاذا غابت المرأة تصبح الديار عورا أي مكشوفة العورة وفاسدة وقبيحة ومشطورة النظر[16]. ولكن هذه الصورة لم تقو على مسح صورة الموؤودة بالرغم من جمال هذه الصورة وصدقها، وبالرغم من هذيلية الشاعر الذي لم يمنع عشيرته من توارث شعار الوأد من خلال مثالها الراسخ في عرفها وفي وجدانها العام، ولم يقو هذا البيت على قلب المعادلة من كون الأرض سترا للمرأة الى كون المرأة هي الستر للأرض.

وهنا نلمس صورة المرأة في ذهن الانسان العربي ما بين الموؤودة الى المعبودة والملكة المطاعة والانسانة واهبة النماء للأرض، وكل ذلك نلمسه من قبيلة واحدة هي قبيلة هذيل كنموذج للتصور العربي (القبلي) عن المرأة، ورسوخ هذه الصور مرتهن بثبات التقليد الذي ساير رسوخ هذه القبيلة في مكانها، وخلود الرغبة اللاشعورية في الخلاص من الأنثى، كما يدل على ذلك ما يتردد من أمثلة سار توارثها على الألسنة، وهي تمثل هذه الرغبة المبطنة في الخلاص من البنت اما بالستر او القبر. وبازاء ذلك يقوم الشعر العربي ليضع من المرأة مادة للقول الشعري مما يجعل المرأة ذات دلالة مزدوجة فهي حينا عورة يجب سترها وهي حينا القداسة والجلال والالهام، وصورة المرأة / العورة هي الخلفية اللاشعورية ولا تتكشف هذه الصورة الا في الخطاب البالغ الجماعية كالأمثال، بينما تبرز الصور الأخرى في الفعل الانساني (المعاشي) مما يعني أن (الوأد) ليس ممارسة فعلية ولكنه رغبة لا شعورية فقط، اي من جنس القول دون الفعل. ولكن المرأة تظل في ذلك كله (شيئا) منفصلا عن الرجل في كلتا الحالتين، حالة العورة وحالة المودة. أو هي (موضوع) للرجل يتداوله إقبالا أو عزوفا حسب حال علاقته مع هذا (الشيء) أو (الموضوع). ولسوف تسعى هذه الدراسة الى سبر ثلاثة نماذج شعرية معاصرة لنرى فيها كيف يتحرك نموذج المرأة من فوق هذه الخلفية الذهنية عنها. ولكن قبل الشروع في ذلك لا بد لي أن اشير الى أن ما تم عرضه هنا عن صورة المرأة ليس أمرا خاصا بالعرب دون سائر الأمم، ولقد أشار جواد علي[17] الى هذه المسألة، كما أن هذا الأمر فيما يبدو قد ظل مستفحلا في التفكير البشري حتى لدى النساء انفسهن. ولقد نشرأخيرا ان النساء في الصين والهند وكوريا يسارعن الى اجهاض اطفالهن اذا علمن ان ما في بطونهم اناث وهذه هي الموؤودة في القرن العشرين[18]، وكأن التاريخ يكرر نفسه حيث نجد الهند تخضع بأكملها لسيادة امرأة كما تعبد المرأة وفي الوقت نفسه تقوم بوأدها

ـ وكأن المرأة ما زالت موضوعا أبديا للنظر. ولذا فان سبر النصوص الشعرية من خلال نموذج المرأة فيها سيكشف لنا تحولات الدلالة الشعرية / الانسانية للنص نفسه وللنموذج معه، ولقد اخترت لذلك أمثلة أراها ذات مدلول نمطي. فأولها هو نص لشاعر خالص العربية لغة وحسا، والثاني نص رومانسي يحمل مفارقة جذرية عن سالفه، أما الثالث فهو نص حديث (حداثي) يفتح أفقا جديدا لنفسه ولما يفضي اليه من دلالات. وسنعرض لذلك كله في الوقفات التالية.

3 ـ نماذج المرأة في الفعل الشعري

3 ـ 1 المرأة / الموت

يأتي الموت في قصيدة (قولا لذات اللمى) لحسين سرحان ليكون محور الفعل الشعري، من حيث انه حدث جوهري تمخضت عنه القصيدة، ولنقرأ أبيات الموت [19]:

ما كان أحلاك لو لم ينطمس أثر ... منك الغداة ولو لم ينطبق بصر
سكنت في الترب بيتاً ما تحل له ... عرى ولا يتنزى فيه مصطبر
لقد سبقت فهلا يستريح ثرى ... وهل يكفكف من غلوائه حجر

في هذه الأبيات تسكن (ذات اللمى) في (التراب) وتجعل ذلك بيتا لها، وينص الشاعر هنا على كلمة (سكنت) وكلمة (بيت)، وفي ذلك تجسيد لحادثة (الوأد) من حيث إن الوأد هو دفن الفتاة حية، وعبارات (سكنت) و (بيت) تقتضي حياة الفاعل، فكأن ذات اللمى قد لاقت مصيرها موؤودة، وتحولت من السكنى فوق الأرض الى السكنى داخلها حيث احتواها التراب الذي هو معادل (القوز) في المثل الشعبي. ومن هنا فان الشاعر لا يجد بدا من أن يتحول هو الى (تراب) حيث يصف نفسه بأنه (ثري) ويتمنى الاستراحة بأن يلحق بذات اللمى لكي يكفكف الحجر من غلوائه.

هذه هي الصورة الأولى في القصيدة، وهي أساس التكوين الشعري لهذا النص، أي أنها (الصوتيم)[20]. الذي هو بمثابة النواة الجوهرية التي من أجلها نشأت القصيدة، ومن خلالها تفرعت وتولدت باقي لوحات هذه القصيدة. والأبيات الثلاثة هذه جاءت في منتصف القصيدة فهي على الأرقام 18/17/16 ومجموع

الأبيات هو (34) بيتا موزعة على خمسة مقاطع، وجاءت هذه الأبيات في المقطع الثالث، فهي إذن في قلب النص مثلما أنها نواته وصوتيمه[21]. وهذا يجعل الموت مأخوذا على صورة (الوأد) أساسا في التكوين الشعري لهذا النص، وهذه اولى السمات المكونة لنموذج المرأة لدى حسين سرحان في قصيدته هذه.

أما السمة الثانية فتأتي من الشكل المرسوم للمرأة وهي :

1 ـ قولا لذات اللمى هل جاءها خبر　　فان صاحبها أودى به السفر
9 ـ يا ذات عينين سوداوين شابهما　　سحر فكاد بما قد شاب ينسحر
10 ـ وذات خدين ما اهتاجا على قبل　　الا ورفا رفيفا كله سعر

والشاعر هنا يشخص فتاته من خلال شفتها وعينيها وخديها، ويكتفي بهذه الأعضاء في توصيفها مجاريا بذلك النمط الغزلي الذي رسخه الحصري القيرواني في (يا ليل الصب)[22]. حيث كانت صفات المحبوبة لا تتعدى العين والخد والشفة.

وفي الصفات هذه تطغى السمرة من خلال وصف العينين بالسواد ومن خلال اللمى التي تعني السمرة في الشفة. ويقف النص عند حدود الوجه فقط ولا نجد لفعل الحب من أثر سوى تقبيل الخدين كما في البيت رقم (10) فنحن إذن امام نص يكتفي بالحب دون ممارسة العشق[23]. كما هو طبع العرب الذين ينقل ابن القيم انهم قل ما ولعوا بالعشق، وانما هم اهل تعلق بالحب على نسقه العذري و«كانت الجاهلية الجهلاء في كفرهم لا يرجون ثوابا ولا يخافون عقابا، وكانوا يصونون العشق عن الجماع»[24].

أما السمة الثالثة عن المرأة في هذا النموذج فهي صفة (الغياب) وهو غياب يسود الخطاب عن المرأة في هذه القصيدة بدءا من جملة (قولا لذات اللمى) الذي يقتضي غياب هذه المرأة ومن ثم احتاج الشاعر الى أن يبلغها الرسالة عبر وساطة : قولا، مع استخدام ضمير الغائب : صاحبها.

وقد يكون الشاعر حاول أن يوهم نفسه بحضور صاحبته فاستعمل ضمير المخاطب في البيت السادس :

(كذاك صاحبك المرموق كان له
عيش فطال على أعقابه ضرر)

الا ان هذا لم يفعل شيئا لاستحضار الحبيبة، ولذا لجأ الشاعر الى مناداتها مباشرة : (يا ذات عينين ... الخ) ثم حاول الدخول معها في مساءلة تحمل الملامة:

ماذا يسرك من خدن على رمق　　　شلو تبلغ منه الناب والظفر

وهذه كلها محاولات استحياء واستنطاق للصامت المطرق، حاولها الشاعر لاحضار محبوبته الى النص، ولكن تركيب القصيدة الأساسي لا يسعف الشاعر بهذا المبتغى، وانما يبادره صوتيم القصيدة في الأبيات 18/17/16 ليوقف نداءه ويكسر خطاب الحضور بخطاب الموت والغياب ويقف الزمن عند (الغداة) ليطمس آخر أمل للحضور:

ما كان أحلاك لو لم ينطمس أثر　　　منك الغداة ولو لم ينطبق بصر

ينطمس الأثر وينطبق البصر، فتكون الأرض العوراء، الأرض اليباب التي مر بها أبو ذؤيب الهذلي بعد رحيل صاحبته ـ كما ذكرنا أعلاه ـ ويمر بها حسين سرحان الآن سائرا إثر سلفه ما دامت المرأة في حال (الغياب)، بعيدة عن الفعل أو صناعة الفعل، تسكن التراب (القوز) ولا تقوى على إجابة النداء أو سماع الخطاب مباشرة مما جعل الرجل يرسل القول نحوها عبر وساطة: قولا لذات اللمى.

ومع السمات الثلاث هذه نجد سمة رابعة لامرأة هذا النص : وهي ما نستنبطه من قوله : ذات اللمى / وذات عينين / وذات خدين. وهي الصفات الوحيدة الواردة عن المرأة هنا. ونلاحظ في هذا الوصف أن استخدام كلمة (ذات) يدخل المرأة في عالم الابهام لأن هذه الاشارة من المبهمات التي تقع على كل شيء من حيوان أو نبات أو جماد، كما أنها لا تدل على شيء معين مفصل مستقل الا بأمر خارج عن لفظها[25]. هذه صفة أداة الاشارة (ذات) واذا ما انتقلت لتعني (صاحب) فانها تظل حاملة لصفة الابهام فيها لأنها لا تدل الا باضافتها، ومن هنا فان الفعل الدلالي هو للمضاف اليه. وبذا فان اصرار الشاعر

على استخدام كلمة (ذات) في وصفه لفتاته جعل هذه الفتاة عالة على صفاتها مما يعني طمس الموصوف واحلال الصفات محلها. والمرأة هنا ليست بجوهرها الانساني ولكنها بما تملكه من صفات حسية في الشفة والعينين والخدين. فهي (ذات) اللمى و (ذات) عينين سوداوين و (ذات) خدين. ولا شيء سوى ذلك. وقد نسأل ــ هنا ــ ماذا لو أنها لم تكن بذات شيء من هذه الصفات الثلاث ؟ هل ستظل امرأة يناجيها الشاعر ويبعث اليها القول بعد أن سكنت التراب ؟.

ان هذا معناه الغياب الكامل للمرأة المعنى، ولهذا فان الموت صار فعلا قويا تمركزت حوله القصيدة وأمكنته من اسكات خطاب الحضور ونداء المناجاة.

هذه سمات أربع يتشكل النموذج من خلالها حيث نجد المرأة فيه موؤودة وغائبة عن الخطاب مثلما أنها غائبة في جوهرها المعنوي، ويقتصر حضورها على الوجه الحسي فقط وهذه كلها دلالات تتولد داخل النص من خلال خطاب شعري نمطي تتجلى نمطيته ذات التفاعل العربي العريق من خلال استخدام الشاعر لأسلوب التثنية : قولا لذات اللمى.

وهذه صيغة اسلوبية تربط القصيدة ربطا عضويا بأسلوب الصياغة الأدبية العربية مثل قفا نبك ولا تلوماني وخليلي وصاحبي وهو أسلوب الخطاب الأدبي الذي ساد في الشعر العربي خاصة في مطالع القصائد، مثلما أنه ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى (ألقيا في جهنم كل كفار عنيد ــ ق ٢٥).

وأسلوب التثنية في ذلك لا يعني مخاطبة المثنى، وانما هو خطاب أدبي مطلق. فالعرب «تأمر الواحد والقوم بما يؤمر به الاثنان ...» ومنه قول الشاعر:

فان تزجراني يا ابن عفان انزجر وان تدعاني أحم عرضا ممنعا»[26]

كما ان ذلك يقتضي تكرار حدوث الفعل. فألقيا تعني هذا التكرار «كأنه قال الق الق فثنى الضمير ليدل على تكرار الفعل وهذا لشدة ارتباط الفاعل بالفعل حتى اذا كرر احدهما فكأن الثاني كرر»[27].

ومن هنا تكون جملة : قولا لذات اللمى خطابا مطلقا وشاملا مثلما أنها تعني تكرار حدوث الفعل : قل قل مع القائل نفسه ومع غيره من مستقبلي النص.

ومن مظاهر الشمولية والاطلاق أن كلمة (اللمى) ثلاثية النطق حيث يجوز ضم اللام وفتحها وكسرها مما يجعلها تشمل كل أنواع الحركات مثلما شملت التثنية كافة أنواع الخطابات.

ولقد ولدت هذه الجملة خصوصيات أسلوبية هيمنت على النص منها تعدد التثنيات فيه مثل عينين / سوداوين / خدين / اهتاجا / رفا / راحتيه / هاما.

ومع التثنيات العينينة تأتي خاصية التكرار العيني أيضا في مثل قوله :

3 ـ وملّة الضجر العاتي وهل أحد   يقوى على أمره إن ملّه الضجر
27 ـ وراء تسعين جيلا أفردت عصر   فإ مضت في هباء أتامت عصر
30 ـ أيام نلهو كأن الدهر آمننا   ولا نرى حذرا لو أمكن الحذر
31ـ عصافر الخلد لا تقوى على قدر   فكيف ينسخ من أحلامنا القدر
32ـ اذا قضينا على حكم الهوى وطرا   عذبا تجدد في أعقابه وطر
33ـ الماء والزهر هاما في بشاشتنا   فحيثما نتلاقى الماء والزهر

ونلاحظ هنا ان التكرار تلاحق باطراد حينما تماثلت القصيدة للنهاية حيث تعاقبت الأبيات ذوات الأرقام 30/31/32/33 في تركيب فني يعتمد على التكرار ويزداد ذلك في البيت الثالث والثلاثين حيث يتضاعف التكرار (الماء والزهر ـ الماء والزهر). وهذ هو البيت ما قبل الختام، فكأنه الافضاء الأخير الى أزمة النص التي تستند على التكرار مثلما أنها تستند على النثنية. ويصاحب التكرار العيني ويتداخل معه تكرار معنوي / دلالي يقوم على التحويل المتبادل ما بين الاسم والفعل مثل:

سحر / ينسحر   البيت رقم 9
اختار / الخير   البيت رقم 14
ذكرت / الذكر   البيت رقم 29

أو المفرد والجمع مثل :

الرداء / ازر   البيت رقم 26

أو الماضي والمضارع مثل :

هصرت / يهتصر البيت رقم 34

وهذه كلها خصوصيات أسلوبية نتجت عن جملة (قولا لذات اللمى)، بما تحمله هذه الجملة من خصوصية الاطلاق والتكرار، ومن هنا صارت جمل القصيدة تتحرك بأن تطلق قيود الاسم فتحوله الى فعل وتنعش فيه (الحركة)، مثلما تحول المفرد الى جمع حيث يتوحد الخطاب ويطلق كما توحد وأطلق في جملة قولا الشاملة للفرد والجمع. وبما ان (قولا) هي فعل أمر يتجه بالضرورة نحو المستقبل، فإن كل فعل ماضٍ في النص يتحول الى مضارع مثل : هصرت / يهتصر في قوله :

34 ـ والجو أصبح لدنا ناعما هصرت
أعطافه، مثل غصن البـــان يهتصر

وهذا هو البيت الخاتمة وبه يقوم التكرار على الفعل ذاته مع تحول الفعل من الماضي الى الديمومة. وهذا كله يتم بفعل سحري من جملة قولا لذات اللمى، التي أحدثت هذه التحويلات الأسلوبية داخل النص من باب (الاجبار الركني) الذي يحدث أسلوبيا بين عناصر التأليف حيث يفرض العنصر الأول نفسه على اللاحق ويقرر إحداثه وتحويله.[28].

وحيث إن جملة (قولا لذات اللمى) هي جملة عربية خالصة العربية في اسلوب صياغتها فان صبغة النص بأكملها صارت خالصة أيضا في عربيتها، نلحظ ذلك من معجم هذه القصيدة وتركيباتها. وفي معجمها نجد كلمات مثل اللمى / تبدح / اللأواء / أرمضته / يتظنى / خدن.

وكما ان جملة (قولا لذات اللمى) ذات صياغة عربية خالصة فإنها أيضا ذات دلالة عربية خالصة من حيث إن صفة الشفة عربيا دائما هي صفة السمرة فهي دائما لمياء لكي تكون جميلة وذات دلالة شعرية[29].

وهذه الظاهرة اللغوية ذات السمة العربية الخالصة هي صفة عامة لشعر حسين سرحان، الذي يدرك من قرأ شعره أنه انسان يعيش سنين هذا العصر دون زمنها إذ ان زمانه ما زال زمنا عربيا صحراويا خالصا وليس له من (المدينة) الا

المسكن بينما فؤاده يرف في خيام العرب، وكأنما تتحقق فيه مقولة ستندال من أن الكلاسيكية تمنح الناس «الأدب الذي كان يقدم أكبر متعة ممكنة الى أسلافهم الأولين» [30]. ولقد أشار حمد الجاسر الى هذه السمة العربية الصحراوية في شعر سرحان، وأشار الى ان ذلك طبع تلقائي لدى الشاعر لا تصنع فيه، وذلك لعراقة بداوته وكثافة علاقته بالنص الشعري العربي القديم الذي وعاه الشاعر «مشافهة لا دراسة ولا التقاطا» كما يقول الجاسر[31]. مثلما أن الشاعر ذو علاقة متلاحمة مع الأدبيات الشعبية من خلال كتابته الشعر النبطي وانتمائه الى احدى اكبر القبائل القائمة اليوم (قبيلة عتيبة ـ هوازن). وبذاك يكون مصدر الهامه الشعري عريق الجذور بدءا من العرب الأوائل الى الأواخر وما خزنوه من موروث تجلى بعضه هنا فيما ذكرناه من أمثال شعبية حفظت (تقليد) الوأد ورسخته. ومن هنا فان القصيدة تجسدّ نموذج المرأة الكامن في اللاشعور العربي القديم، وذلك خلال عربية القصيدة دلاليا وأسلوبيا ومعجميا، مما يجعل هذا النموذج نمطا متميزا من حيث رسوخه في العرف الأدبي وتسربه التلقائي عبر النصوص، كما شاهدنا في هذا النص.

3 ـ 2 المرأة / الحياة

يقول شللي إن «الشعر أغنية يسلي بها الشاعر وحدته» [32]. ويبدو أن الشاعر القصيبي يتفق مع شللي في هذا المنحى. هذا ما تقوله أفكاره عن الشعر[33]. وهذا ما تنص عليه قصيدته النموذجية (أغنية في ليل استوائي) [34]. وهي قصيدة تتصاعد نصيا بما أنها أغنية تحدث في الظلمة (الليل) وفي خط الاعتدال والتعامد الكوني (الاستواء). وتشرع القصيدة بالتوتر وتهييج الانفعال من أول بيت فيها حيث تنفجر من الوهلة الأولى:

... فقولي إنه القمر !

وتتكرر هذه الجملة ست مرات، حيث فتحت القصيدة كبداية ومطلع، ومرت عبرها خاتمة لخمسة مقاطع منها، لتنتهي بها ختاماً، فتكون أول بيت وآخر بيت حيث يتحقق (الاستواء) خط البداية والنهاية أو خط اللابداية واللانهاية.

ومع هذه الجملة تتداخل ثلاث جمل متولدة منها ومتحولة عنها هي:

فقولي إنه الشجر
فقولي إنه الوتر
فقولي كيف أعتذر

ومن هنا فإن جملة (قولي) ترد تسع مرات، بينما ترد كلمة (القمر) ست مرات. وهذان العنصران (قولي والقمر) حكما تحولات القصيدة ونمذجا دلالاتها. ولسوف نسعى الى تشريح هذين العنصرين مع آخرين مهمين في هذه القصيدة ـ أيضا ـ هما عنصر الموت والرمل وعنصر اللؤلؤة السمراء.

3 ـ 2 ـ 1 فقولي انه القمر !

هكذا تبدأ القصيدة بداية معلقة حيث تشمخ (الفاء) رابطة النص بفضاء الحدث الذي كان، ولكننا لا نعلم ما هو، فهي امتداد انشائي لقول سابق أحدث هذه الجملة وظل ممسكا بها من خلال حرف العطف (ف) : فقولي. ولكن ذلك القول المنتج لهذه الجملة يتوارى عنا بعد أن ترك دليلا يدل على وجوده، فهو إذن حضور غائب أو غياب حاضر، مما يحقق درجة (الاستواء) والتعادل بين قطبي الحضور والغياب، مثلما تعادل كون القصيدة في عنوانها حيث توالدت في ليل استوائي، وكأن حدوثها في الليل براعة في اسدال ستر الاختفاء على نفسها، ومن هنا توارى الرحم الذي تمخض عنه مطلع القصيدة.

ومن خلال هذا الحضور الغائب أو الغياب الحاضر تأتي جملة (فقولي إنه القمر) على أنها خطاب مباشر من الرجل الى المرأة، وهذا يحمل مفارقة للقصيدة السابقة التي قامت على غير المباشرة (قولا لذات اللمى). وللمفارقة هنا وجوه كثيرة، منها ان القصيبي يخاطب المرأة ذاتها كانسانة مفردة بينما سرحان يخاطب نفسه لأن الاطلاق المتمثل بالتثنية يلغي تحديد المخاطب ويجعله نكرة أو غير موجود ـ كما رأينا أعلاه ـ وهو حين يخاطب المطلق فانه يخاطب المذكر لأن الانثى غائبة بل هي ميتة كما وضحنا. فالحضور عنده ذكوري، على عكس القصيبي الذي تأتي جملته مرتكزة على حضور المرأة في مقابل غياب الرجل الذي تمت الاحالة اليه عبر ضمير الغائب (إنه القمر).

كما ان جملة الثصيبي كاملة الدلالة لأنها جملة تامة، أما جملة سرحان

فإنها ناقصة، وهي عالة في معناها على ما بعدها، مما يجعل المرأة فيها ناقصة مثلما هي غائبة، ولقد رأينا نقص المرأة هناك من خلال امحاء ذاتها وحلول الصفات محل الذات.

ومن هنا تتحدد الدلالة في قصيدة القصيبي على أنها حضور ومباشرة. وهذا معناه حياة النموذج في مقابل موته عند سرحان، ولكن هذا الحضور وهذه المباشرة تقف مجردة، أي أنها غير مقرونة بالفعل وهذا ما نلحظه على القصيدة التي ظلت المرأة فيها صامتة على الرغم من حضورها وحياتها، ولذا تكررت مناداة الشاعر لها بأن تكسر صمتها، وحاول ذلك تسع مرات من خلال ترداد جملة فقولي / فقولي ... الخ.

ولهذا تحول الصمت ليكون أجمل من النطق ويستولي هذا الحس عند الشاعر فيعلن ذلك في القصيدة نفسها :

قصيدي خيره الصمت

ولكنه يعقب هذه الجملة الاعتراضية مباشرة بجملة طلبية أخرى من جمل النداء للمرأة بأن تنطق :

... فقولي إنه القمر

ولكن الشاعر غير صادق في هذا الطلب لأنه يعود فينهى المرأة عن محاولة النطق ويفعل ذلك مرتين متعاقبتين :

أنا ؟! لا تسالي عني

... ...

أنا ؟! لا تسالي عني

ثم يقدم لها ما يراه يكفيها عن السؤال :

وحسبك هذه الأنسام والأنغام
والأحلام لا تبقي ولا تذر

وما دامت هذه لا تبقي جوابا ولا تذر سؤالا فهذا حسبها. والرجل هنا يصبح هو

السائل والمجيب مثلما أنه الآمر. وفي حال الأمر يتولى هو اجابة الأمر أيضا ومن هنا يعود في ختام هذه الأبيات ليطلق أمره المتكرر : فقولي ... ...

ويتبعه بالجواب (أيضا) : إنه القمر.

وتنتهي القصيدة بمثل ما ابتدأت به (فقولي إنه القمر) دون أن تنطق المرأة، فهي إذن قد حضرت والذي تولى احضارها هو النص ولكن النص نفسه تولى اسكاتها وحسن لها الصمت حين جعله خيرا من القصيد وحين راح يشوه النطق ويخوف المرأة منه :

وهل تدرين ما الكلمات ؟
زيف كاذب أشر
به تتحجب الشهوات...
أو يستعبد البشر

فالنطق واللغة خطر لا يقوى عليه الا الذكر أما الأنثى فلا شأن لها بذلك ولا حول لها عليه وحسبها الأنسام والأنغام والاحلام التي لا تبقي ولا تذر. وبالتالي يكون هذا الحضور هو حضور الغياب أو هو غياب الحضور، لأن المرأة جاءت خرساء ولم يمنحها الذكر حق النطق بعد. وهذه هي السمة الدلالية التي تحركت فيها القصيدة بدءا من غياب السبب وحضور النتيجة في جملة المطلع، وهذه عقدة دلالية بنيوية اتكأت عليها القصيدة وفي الوقت نفسه تصارعت معها، وذلك من خلال ابتكار مقدمات سببية متعددة أخذت في تحرير نفسها من كونها ناتجا يلحق بجملة المطلع الى كونها مقدمة تسبق جملة المقطع. ولقد حدث هذا في خمسة مقاطع تالية صارت فيها جملة المطلع خاتمة ونتيجة لقول حاضر بعد أن كان غائبا في البداية.

وكذلك سعت القصيدة الى مواجهة عقدتها من خلال تعميق الحضور، وهو ما سنشير اليه لاحقا، ونكتفي الآن بأن نقول إن الصراع حول هذه العقدة الدلالية هو صراع اللاغالب، وهذا هو ما يبقي في النص حالة التوتر التي تميز الفن الجيد ـ كما يؤكد ألن تيت [35] ـ حينما يتراوح العمل بين التجريد والاحساس، ويتأسس حينئذ على (المفارقة) بمفهومها الدال على تنامي التنافر والغموض وتقابل المتناقضات [36]. ولسوف نلامس وجوها من هذه المفارقة في نصنا هذا

مما ينتج عنه صورة نموذجية للمرأة تفارق النموذج السالف ـ وان تداخلت معه في بعض عناصرها ـ وأول هذه المفارقات هو أن المرأة السالفة كانت غائبة وغير فاعلة، أما هذه فهي ذات حضور على قدر من العمق والتكثيف ولكنها ظلت غير فاعلة لأنها لم تزل صامتة.

3 ـ 2 ـ 2 القمر

حين يقول الأخطل واصفا فتاته بأنها :

مهاة من اللائي اذا هي زينت   تضيء دجى الظلماء كالقمر البدر[37]

حيث تقف الأنثى والقمر لتضيئا الظلمة ويصبحا بدرا. وتتأسس هذه الصورة للمرأة / القمر (البدر) في الشعر العربي، كما نجد عند الأخطل وعند ابن أبي ربيعة الذي يعطي المرأة نورا يضيء كما هو ضوء القمر:

خود تضيء ظلام البيت صورتها
كما يضيء ظلام الحندس القمر[38].

ولكن ابن أبي ربيعة لا يدع هذه الصورة دون مداخلة يفارق فيها ما هو تقليد شعري جمالي، ويحول هذه الدلالة من الأنثى الى الرجل في بيته المشهور[39] :

قلت تعرفن الفتى؟ قلن نعم   قد عرفناه وهل يخفى القمر

وفي هذا البيت يأتي القمر دالا على الرجل من دون واسطة، بينما جاء التشابه في البيتين السابقين بين القمر والمرأة من خلال أداة التشبيه، مما يعني أن المرأة (تشبه) القمر ولكنها ليست هي القمر، كما أن شبهها به هو في صفة (الاضاءة) على وجه التحديد (والحصر).

أما الرجل فانه : القمر، لا من باب التشبيه أو تلبس بعض الصفات ولكن من باب الدلالة المطلقة. انه القمر الذي لا يخفى علوا واضاءة، وما سوى ذلك من صفات.

وفي مواجهة هذا الموروث المتقابل يأتي غازي القصيبي سافرا عن وجه خطابه لفتاته بجملته المهيمنة : فقولي إنه القمر.

والقمر هنا هو الرجل. ولكن الأمر هنا يفترق عما هو عليه لدى عمر بن أبي ربيعة، لأن القمر اسم أطلقته المرأة على الرجل في بيت عمر، ولذلك فانه جاء في بيت واحد مفرد وجاء على صورة احتفالية تحقق فيها للرجل أعلى غايات نرجسيته حين هتفت النسوة:

نعم. قد عرفناه. وهل يخفى القمر

أما في قصيدة القصيبي فانْ (القمر) مطلب شعري تتوقف عليه الدلالة كلها، مثلما يتوقف عليه النص وجودا أو عدما. ولو قالت المرأة للقصيبي إنه القمر لما حدثت القصيدة. ولكنها لم تفعل ومن هنا صار الشعر، وبسبب ذلك حسن الشاعر لفتاته الصمت ودفعها اليه لكي لا تنطق بالكلمة الحرام (القمر) فتموت القصيدة حينئذ. فهي على النقيض من شهرزاد التي كان النطق لديها يعادل الحياة والصمت يعادل الموت، ولذا صور الشاعر الكلمات لحبيبته بأنها: زيف كاذب أشر. وفي الوقت نفسه ظل يناديها ويلاحقها بجملته : فقولي إنه القمر، فهو يطلب منها فعلا لا يريدها ان تفعله، وهو يمنح صفة القمر للرجل. (لنفسه مثل ابن ابي ربيعة)، ولكن هذه المنحة لا تتحقق لأن المرأة لم تنطق بها على خلاف فتيات عمر. ونتج عن هذا ان أخذت الجملة بالتردد والتكرر مرة تلو أخرى صانعة النص من خلال تكرارها ومولدة لدلالاته المتنوعة:

فقوليَ إنه القمر
أو البحر الذي ما انفك بالأمواج
والرغبات يستعر
أو الرمل الذي تلمع في حباته الدرر.

لمّا لم تتحقق صفة (القمر) تحولت القصيدة الى (البحر)، ولما لم يتحقق البحر تحولت الى (الرمل).

وهذه العناصر الدلالية الثلاثة : القمر والبحر والرمل / تحمل امداء شعرية عميقة الجذور، سأبدأ بالاخير منها وهو الرمل.

ولقد مر بنا منذ مطلع هذه الدراسة ما للرمل من علاقة بالمرأة حيث أنه الخيار المصيري الثاني لها، فهي اما للزوج (الرجل) أو أنها ستكون من نصيب

القوز (الرمل). ورأينا ان فتاة حسين سرحان لم تكن من قدر الرجل وذهبت مباشرة الى التراب لتسكن فيه وينطمس أثرها من داخله:

ما كان أحلاك لو لم ينطمس أثر
منك الغداة ولو لم ينطبـــق بصر

سكنت في الترب بيتا ما تحل له
عرى ولا يتنــزى فيـــه مصطبر

وفي هذه المعادلة المصيرية بين الرجل والرمل، تأتي فتاة القصيبي لتستقبل الخيار الأول وهو الرجل، ولكن هذا الرجل ليس هو (الستر) كما يقول المثل الشعبي، وانما هو: القمر. إذن هناك تحول في صورة الرجل، ومن هنا فان البديل له لم يعد هو الرمل مباشرة وإنما هنالك خيار جديد يطرأ على المعادلة وهو البحر الممتلئ بالحياة من خلال استعاره بالأمواج والرغبات، فاذا لم تقبل المرأة بالبحر فإنها ستفضي بنفسها حتما الى: الرمل، الذي صار ـ هنا ـ خيارا ثالثا بعد خيارين مغريين.

ولكن اعادة قراءة الأبيات سوف تحيلنا مرة أخرى الى الرجل، لأن الرمل هنا لا يأتي على أنه عالم منفصل ومستقل عن البطل، وانما هو (دال) مركزي يحيل الى الرجل وليس بديلا له أو عنه، وكذلك البحر والقمر فهي كلها في موضع (الخبر) صياغة أو حكما حيث الرجل هو المبتدأ المحال اليه بضمير الغياب (انه). وليس له من حضور الا من خلال الأول (القمر): (إنه القمر) أو ما عطف عليه (أو البحر / أو الرمل) فالمرأة اذن ليست في خيار بين ثلاثة أشياء وانما هي في خيار بين ثلاث صفات أما الرجل / القمر واما الرجل / البحر واما الرجل / الرمل. وكلها تتضمن صفة الاحتواء، فالقمر يحتوي المرأة بضيائه والبحر بأمواجه (ورغباته) والرمل يتضمنها في جوفه. كما أن الرمل يصير قوزا منعطفا كالهلال فهو قمر من نوع ما ـ كما رأينا في بداية البحث. وهذا يعني ان الرجل هو كون المرأة ومصيرها، ولهذا لم يكن من الضروري لها أن تنطق في هذا النص، لأن الخيارات المقدمة لها تنتهي كلها بنهاية مصيرية واحدة هي: الرجل.

وهذا الرجل يطل من فوقها عبر (القمر) ويتحرك من تحتها عبر (الرمل) ويموج من حواليها عبر (البحر). وهكذا يتم اغلاق الآفاق على المرأة التي

أصبحت (لؤلؤة) مكنوزة لا حول لها ولا طول الا أن تتعشق الرجل الذي صار يداهم سمعها مرة تلو أخرى : فقولي إنه القمر.

والقمر عند العرب الأقدمين صفة ذات قداسة تتميز باكتمال الرجولة فهو (الأب) وهو (الثور) وبه يصفون الرجال ويجسدون اكتمالهم ورجولتهم [40]، واذا ما نحتوا للقمر صنما جعلوه تمثال رجل كأعظم ما يكون الرجال ــ كما يقول ابن الكلبي في كتاب الأصنام ــ [41].

ولعل هذا الحس الذكوري عن القمر هو ما جعله مذكرا عند العرب بينما هو مؤنث عند غيرهم كما يذكر أحمد كمال زكي ــ «فقد ظهر أنه أقدر من الشمس على تقسيم دورة الأرض الى اثنتي عشرة ساعة، وأنه أكفأ في قياس الزمن، ومن ثم هو لا يزال في وسعه أن يهيئ مقياسا ثابتا لتنظيم الشؤون المختلفة» [42].

ومن تنظيمه للشؤون المختلفة أنه أخذ ينظم كون المرأة ويؤطر وجودها فهو بحرها وهو رملها وهو ضوءها وهو الآمر لها لكي تقول وفي الوقت نفسه هو الناهي لها عن القول، وهذا هو الاكتمال الذكوري أمام الأنثى التي وجب عليها النقص في حضرته. هذه كلها دواع توجب كون الرجل قمرا. فالرجل / القمر لا بد أن يكون رجلا كأعظم الرجال ــ حسب عبارة ابن الكلبي ــ وصارت صفة (القمر) له هو وليست للمرأة. والشاعر هنا يعيد لهذه الدلالة قيمتها الأولى ويحقق لها ذكورتها بعد ان تأنثت على ايدي شعراء الغزل، ومن هنا صارت جملة المقر هاجساً جوهريا للقصيدة تكررت فيها ست مرات، مما أكد سيطرة القمر على باقي العناصر واحتواءه لها فتراجع البحر والرمل والشجر والوتر ليحل القمر محل الجميع، ويكون هو الصوتيم الذي كتب ذكورة النص على الرغم من حضور الأنثى.

3 ــ 2 ــ 3 اللؤلؤة السمراء.

ان كان الرجل قد جاء كامل الرجولة وسيطر من خلاله ذكورته، فان المرأة قد جاءت في نص القصيبي كاملة الأنوثة، وسيطرت من خلال أنوثتها (وهنا أرمي الى معنى مغاير لمعنى انسانيتها) فالمرأة ــ هنا ــ ليست انسانا ولكنها أنثى فقط وتتجلى هذه الأنوثة ــ أول ما تتجلى ــ من خلال الحضور النصوصي لها المتمثل في جملة (أيا لؤلؤتي السمراء) وهي جملة تكررت في النص (ثلاث)

مرات في مقابل جملة الرجل (فقولي إنه القمر) التي وردت (ست) مرات، أي ان للذكر مثل حظ الانثيين، ومن هنا صار نصيبها نصف ما للرجل: ثلاث من ست.

وجملة (أيا لؤلؤتي السمراء) هي الصوتيم الحاوي لكيان المرأة في هذه القصيدة. ومن هذه الجملة نستطيع أن نقرأ صورة الأنثى هنا فهي أولا منادة بأداة النداء (أيا) أو (فيا). والنداء يقتضي بعد المنادى ونأيه، ويقتضي أيضا وجوده، ولكنه وجود شبيه بالغياب، وهذا ما استدعى قيام النداء وتكراره. ومن الجلي أن هذا البعد قد ظل على ما هو عليه من دون اقتراب ويؤكد ذلك أن المرأة لم تتحرك بالفعل أبدا في هذا النص.

والمرأة في هذه الجملة هي لؤلؤة سمراء، وهذه اللؤلؤة خاصة بالرجل (الشاعر) من خلال اضافتها اليه (لؤلؤتي) فكأنها ملك خاص. ومن شأن اللؤلؤة أن تمتلك، مثلما أن من شأنها أن تكون خرساء فلا تنطق، وبالتالي فان الرجل هنا تحول الى (شهريار) جديد له الشأن وحده.

على ان الاحالة هنا تنطوي على أبعاد شعرية غائرة المدى في الموروث الأسطوري الشعبي حول اللؤلؤة السوداء في منطقة البحرين حيث عاش الشاعر مطلع حياته، وكذلك للؤلؤة بعدها العميق في الشعر العربي، وسنجد ذلك يمثل أمامنا بجلاء في قصيدة الأعشى عن (الدرة الزهراء) التي جعلها شبها لفتاته. وهي درة أخرجها غواص دارين البلدة القديمة في البحرين، وهذا يربط قصيدة الأعشى ربطا مباشرا بالأسطورة الشعبية البحرينية عن اللؤلؤة السوداء، كما يربطها بقصيدة القصيبي وهذا هو الذي يعنينا هنا، ولسوف أضع جدولا متقابلا بين القصيدتين لنتبين منه علاقات المداخلة النصوصية بين الشاعرين، ومن ثم نستكشف وجوه المفارقة:

	الأعشى[43]	القصيبي
أ	كأنها درة زهراء أخرجها غواص دارين يخشى دونها الغرقا ... حرصا عليها لو أن النفس طاوعها منه الضمير لبالى اليم والغرقا في حوم لجة آذي له حدب من رامها فارقته النفس فاعتلقا	أيا لؤلؤتي السمراء ... شراعي الموعد الخطر وبحري الجمر والشرر وأيامي معاناة على الشطآن والخلجان والانسان والأوزان تنتثر غدا ... تنادي زورقي الجزر.
ب	قد رامها حججا مذ طر شاربه حتى تسعسع يرجوها وقد خفقا «تسعسع بمعنى هرم وشاب وكبر سنه»	أتيتك .. صحبتي الأوهام والأسقام والآلام والخور. ورائي من سنين العمر ما يعيا به القمر قرون كل ثانية بها التاريخ يختصر.
ج	من نالها نال خلدا لا انقطاع له وما تمنى فأضحى ناعما أنقا	فيا لؤلؤتي السمراء ما أعجب ما يأتي به القدر أنا الأشياء تحتضر وأنت المولد النضر فقولي إنه القمر
د	لا النفس توئسه منها فيتركها وقد رأى الرعب رأي العين فاحترفا تلك التي كلفتك النفس تأملها وما تعلقت الا الحين والحرقا	أتيتك صحبتي الأوهام والأسقام والآلام والخور ... شراعي الموعد الخطر وبحري الجمر والشرر وأيامي معاناة على الشطآن والخلجان والإنسان والأوزان تنتثر.

وقبل عقد المقارنات أشير (بشدة) الى أن العلاقة بين النصين ليست علاقة (احتذاء) ولا هي علاقة مجاراة أو استيحاء. وربما قلنا (وقد نجزم) بأن القصيبي لا يعي تجربة الأعشى أو يتمثلها وهو يكتب قصيدته ، وبكل تأكيد فان نص الأعشى كان غائبا عن (ادراك) القصيبي وهذا ما منح الأخير قدرة شعرية حرة على تمثل حالته الابداعية، ومن ثم تمكن من تصوير مسألته العاطفية تصويرا خياليا ابداعيا. وليست العلاقة بينهما الا مداخلة نصوصية (Intertextuality) حسب مفهومها الاصطلاحي السيميولوجي والتشريحي الذي يتمثل المبدأ العام فيه على أن « النصوص تشير الى نصوص أخرى، مثلما ان الاشارات لاsigns تشير الى اشارات أخر. وليس الى الأشياء المعنية مباشرة. والفنان يكتب ويرسم، لا من الطبيعة، وانما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة الى نص. لذا فان المتداخل هو: نص يتسرب الى داخل نص آخر، ليجسد المدلولات، سواء وعى الكاتب ذلك أو لم يع »[44].

فالنص اذن من دون الشاعر (يتسرب) تلقائيا الى (داخل) نص آخر، اي الى عمق الآخر عبر مساربه الخفية والدقيقة جدا. والنص لذا « ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى »[45]. وفي هذه العملية المتفاعلة يبرز الموروث في حالة تهيج ــ كما يقول ليتش ــ.

اذن ليست المسألة عملية واعية ولا هي احتذاء أو مجاراة، وانما هي أعمق من ذلك وأبلغ بما أنها فعل حتمي ذو طبيعة تلقائية لا شعورية، وهي فعل نصوصي وليست فعلا بشريا، اي ان الكاتب ليس في حالة حضور وتقرير، بل الحضور والفعل هو للنص (وحده) مع النصوص الأخرى السابقة عليه.

أما وقد عرفنا ذاك وتوثقنا منه فاننا ننظر في النصين معا، وقد شاطرهما التداخل وسبقهما نص للمسيب بن علس (خال الأعشى) عن الدرة والغواص منه قوله:

كجمانة البحري جاء بها غواصها من لجة البحر[46]

ولكننا سنكتفي بنص الأعشى لاقامة دلالات التداخل والتي تبدأ في الدرة الزهراء يقابلها اللؤلؤة السمراء. وفيها نلاحظ ان الدلالة تحولت من (الدرة) الى (اللؤلؤة) ومن (الزهراء) الى (السمراء). والدرة هي (اللؤلؤة العظيمة

الكبيرة) [47]. أي أنها بعض اللؤلؤ وليست كله، فهي لا تشمل كافة ما في اللؤلؤ وانما هي ما كبر وعظم فقط. فاذا تحولت الاشارة من الدرة الى اللؤلؤة فذاك توسيع لمجال الدلالة واطلاق لمداها مما يجعلها أشمل وأجمع.

ثم ان الدرة عند الأعشى جاءت مشبها بها بواسطة اداة التشبيه (كأن) فهي لذا جزء منفصل عن المرأة ومستقل عنها، أما اللؤلؤة عند القصيبي فهي تجسيد دلالي مباشر ومتحد مع مدلوله للى حد الحلول محله والتحرك منه الى كل ما يمكن ان تشير اليه الدلالة باطلاقه الحر.

كما أن الأعشى نكرة، بينما لؤلؤة القصيبي تعرفت من خلال امتلاك الشاعر لها عبر ياء المتكلم الملتحمة بها املاء ودلالة.

أما صفة الزهراء فقد تحولت الى السمراء، ذلك لأنها مؤنث (أزهر). وأزهر اسم من أسماء القمر ومن أسماء الثور [48]. ولقد رأينا ـ أعلاه ـ أن القمر في قصيدة القصيبي هو الرجل اذ هو الموصوف بكامل الرجولة. ومن صار هذا وصفه فانه سيستبد بصفاته ويحتكرها لنفسه ولن يكون من حق المرأة أن تكون (زهراء) فتماثله في الصفة، ولهذا أصبحت (سمراء) لا (زهراء). وكذلك صار لها من الجمل الشعرية نصف ما للرجل. أليس هو القمر وهي اللؤلؤة؟ هو في أعالي السماء وهي في أعماق البحار، فكأنها أفروديت التي جاء اسمها مشتقا من رغوة ماء البحر ــ حسبما يقول هسيود ــ وحسبما تقول الاسطورة [49]. اذ ان اسمها جاء من (أفروس) بمعنى (زبد) أو (ثبج) وقد ولدت من البحر. وعلاقة المرأة مع البحر وثبجه اذن هي علاقة اسطورية عريقة مثلما ان القمر على اتصال اسطوري مع الرجل. ولهذا فان الرجل تبدى للمرأة على أنه القمر (أو البحر الذي ما انفك بالامواج والرغبات يستعر) كما يقول القصيبي الذي يجمع أقطاب الأبعاد الأسطورية لاحتواء المرأة اما بكونه قمرا كامل الرجولة كأعظم ما يكون الرجال، وهو القمر الأسطوري، أو بكونه بحرا اسطوريا أيضا حيث يستعر بالأمواج او يزيد بالثبج فتخرج من زبده أفروديت أو اللؤلؤة السمراء. فان لم يكن هذا أو ذاك فانه سيكون (الرمل) الذي تلمع في حباته الدرر، ولن يتخلى في هذا عن سمته الاسطورية حيث الرمل مهوى الموؤودات ومقبرة الدرر التي تظل تلمع في حباته.

ونص القصيبي في هذه التمددات الدلالية يهشم دلالة الأعشى فيوسعها بعد

أن تتحول موادها الى نوى دلالية متولدة ومتحولة من داخل النص لتشبك الشعر بالأسطورة والواقع بالخيال والمجرد بالحس فتحدث توترا شعريا مكتظا بالدلالات، ومن هنا فانه يحتوي نص الأعشى وينبسط من فوقه ليشمل ما هو أوسع منه مثلما تحررت اللؤلؤة من قيود الدلالة المحصورة بالدرة التي هي بعض اللؤلؤ وجزء منه فصارت درة الأعشى لؤلؤة للقصيبي.

أما (غواص دارين) فقد صار (قمرا) ونهض من الأعماق الى الأعالي. كما أن الاحالة اليه كانت بصفة الغياب عند الأعشى وكذا عند القصيبي فهو (يخشى) والنفس تؤنسه، كما أنه القمر بضمير الغائب، ولكنه يتحول الى (أنت) عند الأعشى : (تلك التي كلفتك النفس). فهو مخاطب مستقل عن الذات الشاعرة. أما عند القصيبي فهو يصبح (أنا) أي الذات الشاعرة نفسها. وبذا نلمس سمة التوحد والتجسد الشعري عند القصيبي في مقابل الانفصال عند الأعشى، بدءا من انفصال الدرة وتجسد اللؤلؤة وامتدادا لحال الذات انفصالا واتحادا.

كما ان الدرة صارت زهراء مرة واحدة لا أكثر، بينما اللؤلؤة تردد وصفها بالسمراء ثلاث مرات، وهذا ناتج عن حس الرغبة بملاحقة النبض الشعري للدلالة. فالقصيدة التي قامت على انفصال الدلالات وقدرتها على الاستقلال عن بعضها كفاها وصف واحد لمطلبها، وهذا ما فعله الأعشى مع درته الزهراء. أما القصيبي فقد جاء نصه مبنيا على تلاحم الدلالات وتجسدها لذا تلاحقت الصفات الموحدة : إنه القمر.

ويا لؤلؤتي السمراء .

وصفة السمراء للؤلؤة هي صفة ثابتة ووحيدة لم يلحق باللؤلؤة صفة غيرها مما يجعلها جزءا عضويا فيها. فهي ليست لؤلؤة فقط كما أنها ليست (لؤلؤتي) فحسب، وانما هي (لؤلؤتي السمراء) وهذا هو شكلها وماهيتها التي لا تتحول ولا تتبدل. والسمرة هنا ليست صفة للتمييز بين لؤلؤة سمراء وأخرى غير سمراء، وانما السمرة دلالة لازمة جاءت لاظهار الماهية أي انها صفة ملازمة لطبيعة الشيء الموصوف مثل قولنا البحر المائي حيث لا تميز بحرا مائيا عن بحر غير مائي، ولكنها تقرر ماهية الموصوف، وهذه سمة فنية كان يتميز بها هوميروس في إلياذته، مثلما كان يفعل في وصفه لهيلانة بصفة واحدة ملازمة لها لا يريم عنها

وهي : (هيلانة ذات الحزام العميق) أو اندروماك (ذات الذراع الأبيض) ويكرر ذلك باخلاص كامل للصفة الواحدة «بحيث يولد فينا هذا التكرار احساسا عميقا بالجمال، ويطلق هذا الاحساس العنان للخيال لتصور ما شاء من مواضع الفتنة والجمال» كما يقول محمد مندور[50].

وهذه سمة من سمات تحرير الدلالة واطلاقها من خلال تعميق الإحساس بالقيمة الشعرية للصياغة، حين يصبح التكرار لازمة يتواصل نبضها مع القصيدة فيحدث ايقاعا متلاحقا تتوحد معه الدلالات، ويعلق بنفس القارىء، فيحس باصراره وتعاقبه، ويتحول التكرار الى هاجس مستديم يفتح آفاق التصور ويطلقها. وذاك أمر يمكن حدوثه في نص القصيبي مما يجعله اضافة يتحرك الأعشى من خلالها لينبعث من جديد حيا عبر غازي القصيبي الذي تولى استحضاره وتحريكه من خلال تداخل نصيهما مع بعضهما.

وهو تداخل يقوم على التحولات المتمددة كما لاحظنا، وكما نلمس من تحول بيت الأعشى :

قد رامها حججا مذ طر شاربه حتى تسعسع يرجوها وقد خفقا

فالحجج التي تسعسع فيها وهرم منها بطل الأعشى تتحول إلى سنين يعيا بها القمر (الرجل / الشاعر) ثم تتمدد الى قرون يختصر بها التاريخ ـ كما مر بنا ـ في قول القصيبي :

ورائي من سنين العمر
ما يعيا به القمر
قرون كل ثانية
بها التاريخ يختصر

وان كان بطل الأعشى قد (خفق) واضطرب من مرامه فان القمر / الرجل عند القصيبي دخل في مواجهة مصيرية أخطر من مجرد الاضطراب :

وقدامي
صحارى الموت تنتظر

وهنا يدخل (الموت) ليكون هذه المرة مصيرا للرجل، بعد ان كان سابقا من حظ المرأة، وهذا يؤسس مفارقة نموذجية عن حسين سرحان مثلما افترقت سمة السمرة من مجرد صفة للشفة عند سرحان الى ماهية مطلقة للمرأة عند القصيبي، وصارت اللؤلؤة السمراء تمددا حيا ونموذجيا لذات اللمى.

ومن نتائج دخول الموت صرنا نجد الرجل عرضة للوهن والضعف وأمكن أن نراه شاكيا باكيا من ضعفه حتى وان كان قمرا كامل الرجولة:

وجئت أنا
وفي أهدابي الضجر
وفي أظفاري الضجر
وفي روحي بركان ولكن ليس ينفجر ...
...
... أأعتذر؟
عن القلب الذي مات
وحل محله حجر

فالرجل / القمر يظل بشريا وجسدا قابلا للضعف ولذا داخله الضجر ومات قلبه، وبالتالي صار:

أنا الأشياء تحتضر

انه احتضار الأشياء كلها وهذه الأشياء ـ كما في النص ـ هي القمر والبحر والرمل والشجر والوتر، وليس لهذه الأشياء ممثلة بالرجل من مأمل الا من خلال المرأة / اللؤلؤة السمراء ولذا خاطبها صادقا مخلصا مستنجدا:

أنا الأشياء تحتضر
وأنت المولد النضر
فقولي إنه القمر.

في هذه الجملة حضرت كافة مناحي الخطاب اللغوي من خلال الضمائر الثلاثة، المتكلم: أنا، والمخاطب: أنت، والغائب: إنه. وللأنا الاحتضار، بينما

للأنت الولادة النضرة. أما هو فلا وجود له الا من خلال (النطق) بالكملة السحر. وهي كلمة لا تنفذ الا من لسان اللؤلؤة السمراء. ولكن هذه السمراء جاءت خرساء لا نطق ولذا فان الرجل لن يكون قمرا. اي لن يكون كامل الرجولة ومن هنا جاءه الضعف والوهن وداهمه الاحتضار. وانتهت القصيدة بنذير الموت ! اذ لم تنطق اللؤلؤة السمراء:

غدا ـ لا تذكريه غدا!
غدا
تنادي زورقي الجزر
ويذوي مهرجان الليل ..
لا طيب ولا زهر
... فقولي إنه القمر!

وتطير القصيدة مع هذا الختام حاملة قدرها الناقص نتيجة لذاك الحضور الناقص حيث بدا النموذج فيها حيا ولكنه بعيد.. ومن ثم صار حاضرا شبه غائب، فالمرأة فيه قد تحقق لها (الحضور) لكنه منحة من الرجل وليس انجازا ذاتيا، وحينما منحها الرجل هذا الحضور سلبها حق النطق في حين وهب لنفسه كامل الرجولة، ولكن كما له هذا انتقض عليه فعراه امام الأشياء وحوله الى رجل ضعيف يواجه الاحتضار ولا منقذ له الا المرأة، ولكن المرأة لا تقوى على انقاذه لأنها جاءت ضعيفة كما كان قد أراد لها. ومن هنا وقع الرجل في مأساة مصيرية صنعها لنفسه.

وبذا تكتمل صورة هذا النموذج عن المرأة / الحياة، أو المولد النضر. حيث يتحقق لها هذا التصور النموذجي من حيث إنها واهبة الحياة، بعد أن كانت مادة للموت. وننتقل الآن الى صورة ثالثة لنموذج المرأة الشعري.

3 ـ 3 المرأة / المعنى

رأينا في نموذج المرأة / الحياة أن المرأة جاءت بحضور أنثوي كامل الأنوثة، وحينما (طلعت) في القصيدة نتج عن ذلك الطلوع عالم رومانسي مفعم بأجواء العشق والمتعة، وفيها يقول غازي القصيبي في القصيدة ذاتها:

طلعت فماجت الأنداء والأشذاء
والأضواء والأهواء والصور

هذا هو طلوع المرأة في ذلك النموذج، انه طلوع الأمل للرجل الذكر الذي جاء ممتحنا بالضجر والاحتضار، وراح يبحث عن هذه التي تقوى على منحه الأنداء / والأشذاء / والأضواء والأهواء / والصور.

ذاك نوع من (الطلوع) رأينا سماته في النموذج الثاني، ولسوف نرى الآن نوعا مختلفا من الطلوع، يتأسس منه نموذج ثالث هو المرأة / المعنى.

وطلوع المرأة / المعنى يأتي في قصيدة بعنوان (خديجة) لمحمد جبر الحربي حيث نقرأ:

جاءت خديجة[1].

طلعت فتاة الليل من صبح الهواء فأورقت تينا وزيتونا وألقت للنخيل تحية الآتين من سفر فأينعت الوجوه شقائقا ونمت حبيبات الندى مطرا على تعب القرى، قمرا على الباب العتيق لعالم نسي الحديث الطفل، والكلم المذاب مع ارتخاء النهر أول ما ظهر.

نسي التطلع للقمر
طلعت على مد البصر.

هكذا تبتدرنا القصيدة مفارقة للنموذجين السابقين حيث نجد المرأة هنا عيانا بيانا فهي : خديجه باسمها وذاتها، وليست بذات اللمى أو اللؤلؤة السمراء. فهي الجوهر وهي الذات وليست الصفة او الماهية.

وخديجه هذه (جاءت) فهي الفاعلة والمحدثة للفعل، فهي غير ذات اللمى التي يرسل الشاعر اليها خطابه عبر الوسطاء، وليست اللؤلؤة السمراء التي ظل الشاعر يأمرها بأن تقول فلا تفعل.

وهي بعد أن (جاءت) طلعت، فحضورها ليس مجرد حضور بأن تأتي، ولكن ذلك يعقبه طلوع. ولا يفوتنا هنا ما لفعل (طلع) من علاقة عضوية بخروج المرأة خاصة من خبائها. ولذا كان من كلام العرب المجازي قولهم : طلعت المرأة من

خبائها ـ كما ينقل الزمخشري في أساس البلاغة (مادة طلع)، ومادة طلع على هذا تصبح ذات دلالة نموذجية عريقة من حيث ارتباطها بالمرأة وانطلاقها الى فضاء الفعل والحياة. كما أن الفعل (طلع) [52]. مرتبط بدلالات العلو / والاشراق / والنماء / والبلوغ / من ذلك قولهم طلعت الشمس بمعنى ظهورها من علو. وطلع النخل أي خرج ثمره وأعطى، وطلع المكان أي بلغه، واطلع الشجر بمعنى اورق وأطلعت النخلة اي طالت وتمددت. وهذا كله تاريخ دلالي ثري تشع به هذه الكلمة (طلعت) مما جعلها عنصرا توليديا غنيا نتج عنها (جملة شعرية) بالغة الثراء حسيا ودلاليا، حيث بلغت ما يوازي أربعين كلمة موزعة على أربع وعشرين تفعيلة (مستفعلن) انتهت بكلمة (ظهر) المعادلة لطلع في تدليلاتها. هذا جانبها الحسي أما دلالات هذه الجملة الولود فإنها من الشمول الى حد يصنع حقلا دلاليا حيث يورق التين والزيتون وتلقي للنخيل التحيات وتونع الوجوه وتنمو حبات الرمال. وهذه كلها دلالات متولدة عن الفعل (طلعت) حيث معاني النمو والتعالي والعطاء. وهذه جميعها ثمار للفعل الجديد الصادر عن المرأة الفاعلة، انها المرأة / المعنى حيث نجد كل حركة منها تفضي الى عمل مثمر. فحركاتها افعال، ولذا فهي قد جاءت وطلعت وألقت وفي المقاطع التالية جاءت مرة أخرى / وأسفرت / ودخلت / ومالت / وأزهرت / وقرأت / ودمعت / ومشت / ولو مضينا في رصد افعالها لصنعنا معجما من الأفعال يملأ علينا نصف هذا البحث. فهي امرأة صانعة للأفعال ومولدة للمعاني تقول وتفعل وتمارس اصدار الأوامر (على خلاف نموذجينا السالفين اللذين مارسا استقبال الأوامر دون فعلها). وخديجة، قبل أن تأمر، تفعل فهي قد:

احتفلت بميلاد الحروف وأطلقت عصفورها للبوح
في طرق السماء :
لا تزرعوا قمحا من قبل أن يجد الفؤاد طريقه للناس... لا.
لا تركبوا بحرا من قبل أن يجد الحمام مكانه في القلب .. لا
لا تطلبوا أجرا على وجع الكلام وحرقة القلب المضرج قبل ان يفد الحمام
قالت .. وأسدلت الكلام.

هذه خديجه الفاعلة التي لا ترى أن الكلمات (زيف كاذب أشر) كما هي

صورة الكلمات عند المرأة / اللؤلؤة، ولكنها تحتفل بميلاد اللغة وتصنع من هذا الميلاد عصفورا ينطلق بالبوح والفعل.

ومع هذا الفعل الملازم لذات المرأة من خلال اسمها الصريح الفاعل فانها ذات صفة ايضا، فهي (فتاة الليل) وفي ذلك مفارقة شجاعة حيث إن فتاة الليل في العرف العام تشير إلى معنى مستقبح [53].

وتأتي هذه الصفة مرتين في القصيدة في مطلع المقطع الأول كما نقلنا، وفي بداية المقطع الثاني :

جاءت فتاة الليل من صبح الهواء فأسفرت
دخلت على الأطفال موالا ومالت للحديث وأزهرت
قرأت كتاب الله وانتثرت على الكلمات دفئا

أسمرا،
قمرا على وجع القمر.

وفي هذا المقطع تتقرر دلالات (فتاة الليل) من خلال أفعالها فهي (تسفر) بالمواويل على الأطفال وتميل للحديث وتزهر به كما أنها تقرأ كتاب الله فتنتثر على الكلمات دفئا أسمر.

وهذه دلالات تضاف إلى ما في المقطع الأول من دلالات العلو والنماء، مع ما تحمله صيغة (صبح الهواء) من مفارقة طريفة حين تطلع فتاة الليل من ذلك الصبح أو حين تجيء منه، مما يجعل الليل المنسوبة إليه هذه الفتاة ليلا مختلفا عن الليل المعهود، من حيث ان الليل الحقيقي هو المشتمل على النهار والحاوي له كما تشير الآية الكريمة في قوله تعالى (وآية لهم الليل نسلخ منه النهار ـ يس 37) أي ان الليل يتمخض عنه نهار كان مختبئا فيه. ولكن ليل القصيدة يفارق ذلك الليل ويختلف عنه، لأنه ليل يأتي من الصبح، مما يعني انه شيء آخر غير الليل المعهود. وهذا الليل الجديد يتشكل آنيا بين يدي القصيدة. وعليه فان الدلالة فيه ذات تكوين ابتكاري تتخلى فيه عن تاريخها السياقي المعنوي السالف، وتتصنع من خلال النص في تكوين دلالي جديد. ومن هنا فان (فتاة الليل) ليست هي ماكنا نعهد قبل مداهمة النص لنا، ولكنها صفة جديدة

تتقمص مكوناتها المعنوية من تطور جمل النص، وهو تكوين يتشكل من خلال الأفعال المتلاحقة التي رصدنا بعضها ونحيل إلى الباقي في النص.

ان هذا معناه أننا نقرأ نصا شعريا يصنع نموذجه عن المرأة من خلال حركات هذه المرأة (داخل) النص لا (خارجه). وهذا ما يلزمنا فعله بأن نستقرئ سمات هذا النموذج حيثما ظهرت في النص ذاته، تماما مثلما فعلنا مع نص القصيبي وسرحان حيث شكلنا صور النماذج كيفما جاء في النصوص.

ومن تشكلات نموذج فتاة الليل الصانعة لحقيقتها نصوصيا أنها تسلب من الرجل أهم رمز لذكورته وهو رمز القمر، حيث يتحول هذا الرمز من (دال) على الرجل الى مدلول يتولد عن حركة خديجة. ويتكرر ذلك خمس مرات في المقطعين الأول والثاني، وفي كل هذه الحالات جاء القمر نتيجة للفعل الصادر عن خديجة، فهي تصنع (قمرها) وتشكله، مثلما تشكل فعلها بايجابية قاطعة تصدر عنها هي وليس عن الرجل الذي أخذ في الاختفاء والاضمحلال في هذا النموذج، واقتصر على كونه مجرد انسان لا يتميز عن المرأة بل ولا يساويها، وقصارى ما يأمله أن ترضى به فتاة القصيدة رفيقا لها وشاهدا على فعلها:

وطلبت منها ان نكون
أبقيت في يدها يدي
فكفّت الدنيا عن التجذيف
ذا بحر
وقفنا
والسماوات انتهت فينا
وكنا راحتين تحوّطان الشمس
شفة وشمس
لغة ترطب مبسمين
حمامة ترتاد ساحتنا
نحب ... نحب ... يا الله
نحن الحب
نحن الصرخة الأولى
ولون الماء والأشياء.

هكذا يتحد الرجل بالمرأة وينضوي تحت رايتها ليندمج فيها وفي فعلها، وهذه مفارقة نموذجية حيث تصبح القوة للمرأة ويصبح التأثير لها ومنها، مثلما انقلبت معادلة الليل / الصبح وصار الليل يخرج من الصبح بدلا من العكس المعهود.

ومن هذا التوالد الدلالي القائم على (المفارقة) يأتي صوت المرأة ليشكل الحدث فيستثير الفعل حيث إن :

صرختها استحالت نبتة في غرة الصحراء
دمعتها استحالت قطرة

ولا تكون صرخة المرأة ودمعتها في الصحراء الا لحظة (الوأد) وهذه لحظة تاريخية مصيرية للأنثى، ولكنها هنا تتحول من موقف للموت الى ارتعاشة حياة وتتفتق الحياة لتصبح عددا مجموعا من الحيوات الشاملة في ساعة الوأد الذي تواجهه الأنثى في (غرة الصحراء) فتحوله خديجة الى (نبأ) يحمل رؤية الحياة ملء الرمال :

ان جاءكم نبأ..
فهذا ساحل الرؤيا وان عجت به ريح الشمال
تظل أصوات النوارس، صرخة الحيوات
ملء رماله.
فتبينوا ان جاءكم نبأ.

ومن هذا النبأ أن صرخة الحيوان في الرمال (استحالت نبتة في غرة الصحراء). وفي كلمة استحالت ما ينهض دليلا على التحول الاصطناعي وانصراف الحدث عن غايته المقصودة الى وجهة جديدة يتخذها الفعل لنفسه، مما يحول صرخة الموؤودة إلى صرخة للحياة تنبت بها الصحراء.

ومن هذه الصرخة الأنثوية الفاعلة يتولد الأمر من خديجة الى رجلها بأن يذوق معها تجربة (الوأد) المتحول فتوجه اليه دعوتها بالموت / الميلاد قائلة :

فالتئم بالتربة العذراء
وليكن الغياب
غاب وغاب

هذا أنا تعب ومرساة وقيد رافض للقيد.

هذه اذن هي الصورة والمعضلة فالموؤودة هي البلاد، وخديجه تعب ومرساة وقيد. ولكنها قيد رافض للقيد. وهذا الرفض يحل مشكلة هذه المرأة كانسانة، ولكنه لا يفك قيد البلاد بعريها الذي لم يستر، وبمدنها اللقيطة التي ما زالت سوأتها بادية عارية. هذي هي الحقيقة، وما عداها فهو زيف مارسه التاريخ الذي تحذرنا خديجة منه:

لا تقرأوا التاريخ
زيف ما يسطره الذيول
كفاكمو زيفا على زيف
سني العمر مرت ما قرأت حقيقة
مرت.. كما مرت على الصحراء صائفة الغمام.

والوأد اذن لم يعد تاريخا مضى، ولا هو دفن البنت حية في الرمال طلبا لسترها، ولكنه عري البلاد وسوأة المدن اللقيطة. ولقد تخلصت الفتاة من حادثة (الوأد) بأن (صرخت) صرختها الفاعلة التي فجرت الرمال وحركتها وجعلت حبيباتها مطرا وقمرا ونبتة في غرة الصحراء، هذه المرأة القيد الذي رفض القيد، لكن المدن اللقيطة لم تزل لقيطة وتشكل منها:

وطن سراب..
وطن تراب
وطن ضباب

وتتردد كلمة (وطن) موصوفة بهذه الصفات سبع مرات في القصيدة، أي أن الوطن المتكون من العري والمدن اللقيطة لا تحل معضلته الا بستره وانقاذه، فهو مثل البنت القديمة في المثل الشعبي (البنت اما للستر أو للقبر). والستر في هذا المثل ــ كما شرحنا من قبل ــ معناه الزوج. وبذا فان جملة (فاستروا عري البلاد) معناها زوجوها من فارسها المنشود، وذلك لكي لا تواجه المصير البديل وهو القبر.

وهذه صورة أخذت بتحويل المفهوم السائد للموؤودة الى مفهوم مختلف يطور

الدلالة ويوغلها في الافزاع والتكثيف. هذا ما اكتشفته فتاة الليل:

(وجدت ركاما موغلا في العتق منثورا رمادا ملؤه وطن)

هذا هو الموروث القديم (ركام موغل في العتق) موروث الاساطير والحكايات الشعبية عن الموؤودة التي هي ـ هنا ـ وطن يلفه الرماد، كما كانت الرمال تحتوي البنت في جوف القوز.

ومن وسط هذا الركام جاءت (خديجة) وطلعت (فتاة الليل) من تحت الرماد مثل طائر الفينيق، ثم:

دخلت على الأطفال موالا ومالت للحديث وأزهرت
قرأت كتاب الله وانتثرت على الكلمات دفئا أسمرا
قمرا على وجع القمر.

لقد أزهرت (فتاة الليل) القادمة من صبح الهواء. وكلمة (أزهرت) تبعث فينا صورة (الدرة الزهراء) صاحبة الأعشى وهي صفة ارتبطت بمثال المرأة / الحياة أسطوريا ــ كما ذكرنا من قبل ــ ورأينا أن غازي القصيبي حرر لؤلؤته من تلك الصفة لكي لا تشارك الرجل / القمر في صفة من صفاته الأساسية، واستعاض عنها بصفة (السمراء)، ولكن محمد جبر الحربي ينحت لفتاته صورة تمت للدرة بعلاقة جذرية، لكنها علاقة التحول والمفارقة، ذاك لأن (أزهرت) فعل وليست صفة، وفي الفعل الحركة والحياة مع تحولات الزمن وتفاعلاته. وهذا ما ينقص الصفة والاسم، ومن هنا جاء تطور صورة (فتاة الليل) ومغايرتها لصورة الدرة الزهراء. فهي ليست بذات صفة ولكنها صاحبة فعل، وهي ليست جامدة ولكنها متحركة ومتوثبة بالحياة، ولهذا فانها حين (أزهرت) تحولت الى شيء حي فقرأت كتاب الله ثم (انتثرت على الكلمات دفئا أسمرا). وهذا الدفء الأسمر هو تحول لصفة اللؤلؤة السمراء، تلك الصفة الملازمة للؤلؤة والدالة على ماهيتها عند غازي القصيبي، ولكنها هنا تتحول من صفة للمرأة الى صفة لحالة فعلها وما ينتج عن ذلك الفعل. وهو ناتج ذو تأثير يخترق معادلات المعهود الى درجة أنه يختلس ما هيات الأشياء حيث يجعل القمر وصفا لحالة الانتثار الناتج عن حركة فتاة الليل، وهو اذ يكون صفة وحالا لها فانه في الوقت نفسه يرتد فينتثر على وجع الرجل / القمر: قمرا على وجع القمر.

وصنيعها اذن ازهر اولا ليتحول من الماهيات والتلازم الى الفعل والتغير حيث استحالت السمرة الى دفء ثم انتثر ليسلب القوة من الرجل فيأخذ قمره ليحوله الى حال للانتثار والى وجع راهن.

ومن هذا الازهار وما تلاه من كشف صورة الموؤودة الجديدة (البلاد ـ الوطن) أصبح قدر خديجة / فتاة الليل ان تكون فاعلة. وأصبح لزاما عليها ان تحول دلالات الجمود واللزوم الى دلالات للتغير والتحول الدائم، وهذا يشمل الصفات والأسماء كما رأينا في تحولات دلالات فتاة الليل والقمر، ويشمل الأفعال كما في أزهرت وطلعت. ويشمل النماذج كما شاهدنا في نموذج الموؤودة، ومن كان هذا شأنها فهي صانعة للمعاني، وبذا تكون مثال المرأة / المنتجة في مقابل المرأة / المستهلكة (بفتح اللام وكسرها على المعنيين). هذا هو نموذج المرأة / المعنى التي جعلت شاعرها يقدم لنا ستة وثمانين فعلاً ماضياً، تشكلت منها دلالات القصيدة.

وهذا العدد الكبير من أفعال الماضي التي طغت على النص واحتلت كافة مساراته توحي بصفات هذه المرأة / النموذج، فهي امرأة تمضي داخل الفعل وتحدث غايتها وتجري حدثها. ولم تأت الافعال بصيغة المضارع لأن المضارعة تقتضي النية في القيام بالفعل أو تدل على الشروع فيه لكنها لا تشير الى (انجاز) الفعل ومن ثم (انتاج) الحدث و (احداث) النتيجة. أما افعال الماضي فانها تدل على البث وتحقيق الغاية، كما أنها تدل على أن ما حدث من أفعال كانت نتائج لفعل ذاتي صدر عن المرأة بإرادة منها وتنفيذ يديها، فهي امرأة الفعل والانجاز والبت مع التفرد فيما تفعل معتمدة على تصورها للعالم من حولها، وهي حينما تصل الى ذلك التصور فانها تحقق شروطه بنفسها وتحدث غاياتها فيه ومنه. انها امرأة حديدية تصنع ظروفها وتشكل أجواءها، واذا اقتضى الأمر تحويل الدلالات أو توليدها فانها تفعل ذلك بلا مواربة.

واذا استراحت من الفعل المنجز فانها تلتفت الى (الأمر) كبديل عن الانجاز الذاتي، لكي تأمر الرجل بأن يفعل ما يتواءم مع دلالات احداثها، ولذا نجد عشرة أفعال جاءت بصيغة الأمر لاكمال بعض جوانب الصورة الشاملة لدلالات النص، ولكن أفعال الأمر لا تقاس بأفعال الماضي (بنسبة 10 إلى 86) مما يعني ان المرأة هنا تعتمد على جهدها هي في تحقيق غاياتها. وهي غايات متحققة بكل

تأكيد، لأن سقوط عشرة أفعال أمر لا يؤثر في ستة وثمانين فعلا قد تم تحقيقها. فالنص اذن بكل فعله وأثره هو نص المرأة، وهي ــ وحدها ــ بطل القصيدة ومنتج الدلالة، بما أنها المرأة / المعنى.

وإما ما جاء في القصيدة من أفعال أخرى فهي ليست ذات علاقة جوهرية بتشكيل الدلالات الأساسية الصانعة للنموذج.

لهذا كان عنوان النص : خديجة ، وكانت حقيقته : خديجه وانتهى على مشهد اكتمال الحضور الفاعل للمرأة / المعنى.

جاءت على شفة وشمس
طلعت خديجة من تفاصيل الهواء
فأشرقت
ونمت على يدها القرى
ونمى الهوى أبدا
وما كذب الهوى
كلا ولا كذبت تراتيل القرى.

هكذا القرى (نمت) بصيغة الماضي والتحقق على يدي خديجة / الفاعلة المنتجة. والقرى اذ تنمو فهي البديل الذي نشدته خديجه عن المدن اللقيطة وراحت من أجله تهيم حيث رأيناها في النص وقد:

طلبت موانىء، فتشت في السفن عن وطن بديل
تعبت من البحث الطويل
تعبت من الركض الذي يمتد من فرح الأجنة
وانطلاقات الجذور
والى انحناءات الكهول
تعبت من الوطن البخيل.

هكذا رأيناها في وسط توترات النص وقد طلبت وطنا بديلا وتعبت / وتعبت / وتعبت منه ومن طلابها له، ولكنها في الختام تصل الى لجظة الميلاد حيث تتحول صرخة الموؤودة الى نبتة تخرج من وسط ركام الرماد، بعدها جاءت /

وطلعت لا لتجد وطنا جاهزا كبديل للمدن اللقيطة لكن لكي يتحقق انجازها الفعلي على يديها هي، وبفعلها الصادر عنها نراها وقد:

نمت على يدها القرى

نعم لقد نمت القرى على يديها كما يؤكد النص (وما كذب الهوى.. كلا ولا كذبت تراتيل القرى). لأن الفعل هنا يقوم على الانجاز والبت من امرأة مارست صناعة المعنى وانتاج الدلالة وتحويل الجماد الى حياة. وهذا هو نموذجنا الثالث : المرأة/ المعنى.

* * *

وأخيرا نصل الى النتيجة التي تسفر عما بدأناه من تصور تشريحي حول النماذج الثلاثة للمرأة حسب تجلياتها في ثلاثة نصوص شعرية تحمل أمثلة نمطية لحالات الفعل الشعري المعاصر، حيث رأينا قصيدة حسين سرحان وقد تجلى فيها نموذج دلالي خالص في عربيته النمطية اسلوبا ودلالة وتصورا، ومن ثم تولدت عنه المرأة الموؤودة ، التي صار الغياب وعدم الفعل علامة عليها في حين انها محبوبة للرجل يتعلق بها ويحن اليها ولكن حنينه هذا لا ينقذها من مصير الوأد، فهي بين قطبين مصيريين إما الرجل أو القبر. والرجل حين يهواها فانه يضعها في ركن الشفقة والتخوف، ويضع (الموت) كاحتمال قائم دوما بما انه حصانة مقدسة للمرأة من اجل صيانتها من الحياة.

وحسين سرحان في قصيدة (ذات اللمى) جعل الموت سببا شعريا وأداة جمالية تولد منها نصه ويعث من خلاله صورة المرأة / الموت في الموروث العربي، وكأنه يجسد بيت اسحاق بن خلف الذي يقول عن ابنته متمنيا موتها شفقة عليها [54] :

تهوى حياتي وأهوى موتها شفقا
والموت أكرم نزال على الحـــرم

وهذا الموت (الكريم) هوما تجسد في (ذات اللمى) ليصنع منها نصا شعريا حديثا يتلاقى فيه الابداع الفردي مع الموروث الجمعي، حيث يكون سلطان الموروث أقوى وأبلغ فيحتل الشاعر الآتي وتنشأ حالة (الاختيار) الشعري التي يتبعها قبول الرؤية الشعرية الموروثة فتدخل التجربتان، الحالية والموروثة، في

موقف (ميثاق) كما يقول (بلوم) عن (لوحة التلقي – Scene of Instruction)[55].

ومن هنا صارت قصيدة حسين سرحان افرازا نموذجيا للدلالة النصوصية عن المرأة كما هي في الذهن العربي الجمعي، حيث يأتي الحب والموت معا كمعادلين مصيريين للمرأة، ويجمع الشاعر بينهما في نصه ليحقق بذلك اكتمال الصورة بنموذجها المصيري التام.

ويأتي غازي القصيبي بلؤلؤته السمراء مقتحما الصورة الذهنية بصورة اخرى تقوم على مصدر إلهامي آخر يتعادل مع السابق وينافسه، ومن هذه المنافسة يتحقق للقصيبي قدر من التحرر يمكنه من (الحلول) كبديل شاعري أصيل. وبالتالي (تحضر) المرأة ويتحقق لها الخطاب المباشر، وتصبح سببا لحياة الرجل ومصدرا لسعادته على النقيض من النموذج الذهني الذي يجعل المرأة مادة للموت ومصدرا لشقاء الرجل من حيث خوفه عليها.

ولكن حضور المرأة عند القصيبي كان حضورا انثويا خالصا حيث صارت بلا ارادة وبلا فعل، وصار الفعل حكرا على الرجل وحده الذي حل محل (القمر) واعتلى صورة الحدث وسخر كون القصيدة لرغبته وارادته، مما سلب الفعل من المرأة وجعل حضورها بلا فعل. ومن هنا سكتت الانثى في قصيدة (أغنية في ليل استوائي) لغازي القصيبي لنجد فيها نموذج المرأة / الحياة. ولكن هذه الحياة هي حياة الرجل وليس للأنثى منها سوى أنها المانحة لها بناء على رغبة الرجل وطلبه. وهذه صورة نموذجية تقوم على بعد اسطوري يصنع المرأة لكي يستمد منها قوة تجعله قادرا على الأخذ منها دون أن يخضع لها أو ان يسمح لها بمساواته في الفعل.

وتأتي قصيدة (خديجة) لمحمد جبر الحربي متخلصة من شروط النموذجين السابقين لتحقق داخلها صورة مختلفة لامرأة جديدة لا تدفن تحت الرمل فتموت، ولا تمارس دور المعشوقة المدللة، ولكنها امرأة تخترق القيد فترفضه وتحقق بذلك نصا ذا رؤية جديدة لا تنقض السالق ولا تلغيه ولكنها تتولى ابداعه من جديد ومن ثم تعيد لنا ابتكاره كنموذج يحتوي السالف وفي الوقت ذاته يفارق ذلك السالف وكأنه شيء لم يكن من قبل. وهذه هي (الرؤية الجديدة) كما يسميها بلوم في (لوحة التلقي) وهي المستوى السادس في درجات التداخل النصوصي.

الهوامش والمراجع

1 ـ كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي 42/1 (ترجمة الدكتور عبدالحليم النجار. دار المعارف. القاهرة 1968م.).

2 ـ انظر ديوان الحماسة لأبي تمام 84/2 (تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي. مكتبة محمد علي صبيح. القاهرة 1955). وقارن : مصارع العشاق لجعفر السراج 202/2 (دار بيروت. بدون تاريخ)

3 ـ سورة الشعراء 226

4 ـ عبدالكريم الجهيمان : الأمثال الشعبية في نجد، 59/2 (دار أشبال العرب. الرياض، 1403 هـ).

5 ـ أخذت هذا المثل رواية عن الدكتور عبدالله سالم المعطاني. وهو أحد أبناء قبيلة هذيل، وهذا المثل يكثر ترداده عند هذه القبيلة.

6 ـ لسان العرب مادة (ق و ز).

7 ـ حسن يوسف موسى وعبدالفتاح الصعيدي : الافصاح في فقه اللغة 1054/2 (دار الفكر العربي. القاهرة 1964)

8 ـ انظر عن ذلك : جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام 651/4 (دار العلم للملايين. بيروت. مكتبة النهضة. بغداد 1968).

9 ـ هكذا يحدده احمد كمال زكي انظر كتابه : شعر الهذليين في العصرين الجاهلي والاسلامي ص 9 ـ 10 (دار الكتاب العربي ـ القاهرة 1389 هـ / 1969م).

10 ـ السابق 10

11 ـ عن ذلك راجع جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام 617/4 ـ 618.

12 ـ انظر : الامام الرازي : مختار الصحاح مادة (غل).

13 ـ ابو النجم العجلي : ديوانه، 103 (جمع وتحقيق علاء الدين اغا. النادي الأدبي، الرياض، 1401 هـ / 1981م).

14 ـ Carl Breckelman, History of the Islamic Peoples, 9 (trans by J. Carmichael and M. Perlmann. Capricorn Books. New York 1973)

15 ـ ديوان الهذليين، القسم الأول، 138 (دار الكتب المصرية. القاهرة، 1945).

16 ـ هذه بعض معاني (عور) انظر القاموس المحيط مادة (ع و ر) والزمخشري : أساس البلاغة عن المادة ذاتها.

17 ـ جواد علي : المفصل في تاريخ العرب قبل الاسلام 617/4، وكذلك : أحمد محمد الحوفي : المرأة في الشعر الجاهلي ، 303 (دار الفكر العربي. القاهرة، 1963م).

18 ـ ورد ذلك في جريدة (الجزيرة) عدد 5408 ص 23. الرياض 1407/11/24 هـ (1987/7/20م)، نقلا عن مجلة (عالم الاستثمار العربي) العدد الثاني. مارس 1987 (هوامش صحفية ـ فوزية العريفي).

19 ـ حسين سرحان : أجنحة بلا ريش، 25 (نادي الطائف الأدبي. الطائف 1397 هـ 1977م).

20 ـ الصوتيم هو الوحدة النصوصية التي تكون أساسا دلاليا في النص اي أنها نواته المحركة لكافة أجزائه، وهي العنصر المهيمن في النص. للتفصيل راجع : عبدالله الغذامي الخطيئة والتكفير ـ من البنيوية الى التشريحية ـ 33 ، 91 (النادي الأدبي الثقافي . جدة 1985).

21 ـ ليس من شرط الصوتيم أن يكون في وسط النص ولكنه يأتي (في) النص، وفي الشعر القديم يغلب مجيئه في المطالع. انظر السابق 91..

22 ـ عن قصيدة (يا ليل الصب) ومداخلاتها انظر : محمد المرزوقي : يا ليل الصب ومعارضاتها (الدار العربية للكتاب. تونس 1976).

23 ـ ابن قيم الجوزية : روضة المحبين ونزهة المشتاقين، 43 (تحقيق الدكتور السيد الجميلي. دار الكتاب العربي. بيروت 1987).

24 ـ السابق 102.

25 ـ عباس حسن : النحو الوافي 338/1 (دار المعارف بمصر. القاهرة 1975).

26 ـ ابو علي الطبرسي : مجمع البيان في تفسير القرآن 145/9 (دار احياء التراث. بيروت. دون تاريخ).

27 ـ السابق 146.

28 ـ عبدالله الغذامي : الخطيئة والتكفير 277.

29 ـ علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، 91 (دار الاندلس. بيروت 1980).

30 ـ ليليان فرست : الرومانسية 172 (ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة ضمن «موسوعة المصطلح النقدي» المجلد الاول، دار الرشيد للنشر. منشورات وزارة الثقافة والاعلام ـ العراق، 1982).

31 ـ ورد ذلك في مقدمة حمد الجاسر لديوان الشاعر حسين سرحان (أجنحة بلا ريش) ص 8 ـ 9.

32 ـ احسان عباس : فن الشعر 174 (دار الثقافة. بيروت 1979).

33 ـ عن أفكار غازي القصيبي حول الشعر ووظيفته الثانوية في حياة العصر انظر كتابه : سيرة شعرية 107 (دار الفيصل الثقافية. الرياض 1980 م).

34 ـ منشورة في جريدة (الرياض) عدد (5361) الجمعة 1403/5/5 هـ (1983/2/18 م) ص 37.

35 ـ رينيه ويليك : مفاهيم نقدية، 480 (ترجمة محمد عصفور. عالم المعرفة. الكويت 1987 م).

36 ـ هذا هو مفهومها عند كليانث بروكس ، انظر السابق ص 475.

37 ـ الأخطل : ديوانه 719/2 (صنعة السكري. تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة. دار الآفاق الجديدة. بيروت 1979 م).

38 ـ عمر بن أبي ربيعة : ديوانه 103 (شرح محمد محيي الدين عبدالحميد. المكتبة التجارية الكبرى. القاهرة، 1952).

39 ـ السابق 143.

40 ـ علي البطل : الصورة في الشعر العربي 44، 183.

41 ـ السابق 44

42 ـ أحمد كمال زكي : الاساطير ـ دراسة حضارية مقارنة ـ 104 (دار العودة. بيروت 1979).

43 ـ الأعشى : ديوانه 367 (شرح الدكتور محمد محمد حسين الناشر ـ 1950).

44 ـ هذا هو تعريف شولز. راجع : عبدالله الغذامي : الخطيئة والتكفير 320.

45 ـ السابق 321 عن ليتش.

46 ـ اشار اليه الدكتور محمد محمد حسين في تحقيقه لديوان الأعشى ص 364..

47 ـ المعجم الوسيط مادة (درر) ـ (اخرجه الدكتور ابراهيم أنيس وآخرون. مجمع اللغة العربية. القاهرة 1972).

48 ـ القاموس المحيط مادة (زهر).

49 ـ نقلا عن لويس عوض : نصوص النقد الأدبي ـ اليونان ـ 224/1 (دار المعارف القاهرة 1965). وعن التطور الأسطوري للدرة والمرأة انظر: علي البطل: الصورة في الشعر العربي 77.

50 ـ عن هذا وعن صفات الماهية انظر : محمد مندور : الأدب ومذاهبه 25 ـ 27 (مكتبة نهضة مصر. القاهرة. دون تاريخ).

51 ـ محمد جبر الحربي : قصيدة (خديجة) منشورة في مجلة (أوراق) عدد (23) في 1985/8/20 ص 10 ـ 11 (الامارات العربية المتحدة).

52 ـ المعجم الوسيط مادة (ط ل ع).

53 ـ انظر السابق مادة (ب ن ت) حيث ورد قوله (وبنات الليل : طائفة من البغايا) وهو تعبير محدث.

54 ـ ديوان الحماسة لأبي تمام 154/1.

55 ـ عبدالله الغذامي : الخطيئة والتكفير 326.

[الشعر في دولة الإمارات]
[المحاور والادوات.......]

عبدالمنعم عواد يوسف

(1)

لست معنياً في هذه الصفحات بتقديم دراسة منهجية تعتمد التحليل والمناقشة والاستنباط واستخلاص النتائج الموثقة حول الشعر في دولة الإمارات وإنما الذي عنيته هنا أن أقدم ما يشبه (البانوراما) حول واقع هذا الشعر وتصوري لمدارسه واتجاهاته الفنية المختلفة، وأهم الموضوعات التي تناولها هذا الفن، وبصورة أكثر وضوحاً أتصور أن عملي سيكون تقديم (تقرير أدبي) حول واقع هذا الشعر وطبيعته، وبقدر حرصي على عدم الاستغراق في متاهات الدراسة الأكاديمية الباردة، أحرص في الوقت ذاته على عدم تسطيح الموضوع والابتعاد عن تناول جوانبه المختلفة بطريقة مباشرة تفتقد الموضوعية والنظرة العلمية المدققة.

كانت هذه مقدمة لا بد منها قبل الدخول إلى صلب الموضوع حتى لا يتوقع أحد أكثر من تصوري الذي طرحته في صدرها...

وأبدأ بمسلمة أولية لا اختلاف حولها.. هي أن دولة الإمارات جزء من وطن عربي كبير، ويحدث التأثير سلباً وايجاباً بين أجزاء هذا الوطن.. فكل جزء يتأثر

ببقية الأجزاء وما يقع في جزء تتردد أصداؤه في الأجزاء الأخرى.

والواقع الأدبي في دولة الإمارات في نهاية الأمر هو صورة مصغرة لهذا الواقع في أمة كبيرة تمتد من الماء إلى الماء.

والنظرة الشاملة إلى واقع الشعر في أمتنا العربية اليوم تؤكد أنه يجتاز مرحلة صراع حاد، بين تيارات جديدة تحاول أن تثبت حقيقة وجودها، وتأكيد الشرعية لهذا الوجود، بل وأحقيتها في تجاوز تيارات تقليدية تحاول إعاقة هذه التيارات الشابة، بل ووأدها في مهدها إن استطاعت.

وفي المقابل يوجد تيار سلفي، يتشبث بالبقاء برغم ما اعتورته من شيخوخة وعوامل فناء، وهذا التيار التقليدي يتصور عن قصور في الرؤية أن في استطاعته أن يقضي على التيارات الجديدة، غير مدرك أنه بهذا إنما يحاول التصدي لنهر التطور في عنفوان تدفقه، وأن النتيجة الحتمية لهذا التصدي هي الانجراف المؤكد أمام هذه التيارات الشابة، فالجديد في النهاية لا بد أن يسود لأنه هو الحياة، أما القديم ــ أو بتعبير أدق محاولة إحيائه أو بعثه كما هو دون تطور وتجديد ــ فهو الموت بعينه.

وما أحب أن أؤكده هنا أنني لست مع الاندفاع في تيار الحداثة إلى درجة التطرف وما اصطلح على تسميته بشعر (الحساسية الجديدة) وبالطبع لست مع القديم في تعصبه ورفضه للأخذ بأساليب التطور إيماناً منه بأنه ليس في الإمكان أبدع مما كان... ولعل التيار الذي ينبغي أن يسود الآن هو الجديد الذي يؤمن أنه تطور طبيعي لقديم كان مؤثراً وفعالاً يوما ما، وأن سنة الحياة أن يتوارى جانباً ليسمح لهذا الجديد، الذي هو وليده الشرعي، أن يحيا ويستمر.

هذه إطلالة سريعة على هذا الفن الأدبي، والذي اصطلح على اعتباره فنّ العربية الأول، وبالطبع ليس الوضع بالنسبة للشعر في وطننا العربي بهذه البساطة، فالصورة أكثر تعقيداً، وملامحها أشد غموضاً، ولكن ما عرضته مجرد تصور عام يحتاج إلى كثير من التفريعات والمداخلات ليس هذا مجالها الآن، وكل ما قصدته من رسم هذه الخطوط العريضة لخريطة واقعنا الشعري العام أن تكون مدخلاً طبيعياً للحديث عن واقع شعري خاص بدولة الإمارات يستمد طبيعته من هذا الواقع العام للشعر في وطننا العربي، يتأثر به، ويتفاعل معه،

فدولة الإمارات ليست بمعزل عن أمتها، والأدب فيها ــ والشعر خاصة ــ هو في النهاية جزء من كيان أدبي عربي كبير.

(2)

نستطيع ــ بصورة أولى ــ أن نحدد الاتجاهات الفنية للشعر في دولة الإمارات في ثلاثة محاور أساسية هي:

1 ــ مدرسة العمود التقليدي.

2 ــ مدرسة العمود الجديد.

3 ــ مدرسة الخارجين على العمود.

وقبل أن أستطرد إلى التفصيلات، لا أحسبني في حاجة إلى توضيح مسلمة أولية هي أن المقصود بالقصيدة العمودية ليس هو التزام الوزن والقافية، إنما عمود الشعر ــ كما حدده قدامى النقاد ــ هو التزام مجموعة من الشروط الفنية والموضوعية وأن الخروج على هذه المواصفات يعتبر خروجاً على عمود الشعر حتى ولو التزم الشاعر في قصيدته الوزن الواحد والقافية الموحدة، وعلى هذا الأساس فسأتجاوز هذه المسميات الجديدة للأنماط الشعرية، والتي اعتبرت ــ وهو مبدئياً خطأ في التوصيف الفني ــ كل قصيدة تلتزم الوزن والقافية قصيدة عمودية وكل قصيدة تتصرف في الوزن والقافية قصيدة حرة، سأتجاوز هذا التصنيف، لأضع تصوري الخاص لمحاور المعمار الشعري المختلفة، فأعتبر كل قصيدة تلتزم الأوزان التقليدية ذات (السيمترية الثابتة) قصيدة عمودية قديمة حتى ولو خرجت في مقاطع كل مقطع منها له قافيته الخاصة، إنها في النهاية القصائد ذات الصياغة البيتية هي ما سأطلق عليه (العمود القديم).

أما القصائد (التفعيلية) أو قصائد الشعر الحر، فما دام قد أصبح لها نظامها وشرائطها الفنية المتفق عليها، ومهما كان تصرفها في التعامل مع عدد تفعيلات كل سطر شعري، وحتى لو تحولت في نهاية الأمر إلى بيت شعري واحد مكون من مئات التفعيلات ــ هي القصيدة ذات البناء التدويري ــ فسأعتبرها من قصائد (العمود الجديد).

أما قصائد النثر، ولأنها لا تلتزم بناء موسيقياً محدداً، معتمدة على موسيقاها

الداخلية الخاصة بها، والتي ترفض أي بناء موسيقي خارجي مصطلح عليه، فسأعتبرها قصائد (الخروج على العمود).

وقبل الدخول في تفصيلات هذه المحاور، مطبقة على النتاج الشعري لدولة الإمارات، أحب أن أؤكد مبدأ الحياد في النظر إلى إبداع كل محور من هذه المحاور وعدم الانحياز إلى جانب دون الآخر.

فالمقياس الحقيقي والصالح لتقويم أي عمل شعري هو الصدق الفني وأصالة التعبير، فما دام الشاعر صادقاً في انفعاله، معبراً عن تجربة حقيقية غير مفتعلة، وما دام غير مقلد لغيره، له صوته المتفرد والمتميز فلا بد أن يستوجب احتراماً وتقديراً بصرف النظر عن الشكل الذي خرجت فيه تجربته عمودياً قديماً كان، أم عمودياً جديداً أو خروجاً على العمود.

أما التعصب لنمط شعري دون غيره، ورفض الأنماط الأخرى فهو أمر يتنافى مع أصول النقد الصحيح.

(3)

مدرسة العمود القديم:

لا يمكن التعرض لهذه المدرسة: مدرسة التأصيل والمحافظة دون الوقوف عند علم قديم من أعلامها هو المرحوم: الشاعر سالم بن علي العويس. إنه يقف شامخاً على رأس هذه المدرسة. التي تضم من المعاصرين الشعراء: سلطان العويس، حمد بوشهاب، الشيخ صقر القاسمي، الدكتور مانع سعيد العتيبة، سيف المري، عارف الشيخ، كريم معتوق، هاشم الموسوي، محمد بن حاضر، على السيد، عمر المرزوقي، الدكتور سعود القاسمي، أحمد راشد سعيدان، محمد شريف الشيباني وعبيد موسى حارب.

وقد اكتفيت هنا بذكر من يقصرون إبداعهم أو ـ على الأقل ـ يغلبون العمود القديم عليه، أما الذين يزاوجون بين العمودين القديم والجديد مثل سلطان خليفة وشهاب غانم، أو يكتبون القصيدة البيتية من حين إلى آخر بينما يغلب على إنتاجهم العمود الجديد مثل عارف الخاجة فلهم مكانهم الخاص في هذه المدرسة وهو بالقطع ليس هنا، حيث الحديث عمن يؤثرون العمود القديم

ويتشبثون به كأداة وحيدة للتعبير الشعري.

وأهم ملامح هذه المدرسة الفنية إلى جانب تمسكها بالمعمار الموسيقي التقليدي الحرص على جزالة اللفظ وسلامة البناء اللغوي ورصانته مع العناية بالصور المجازية الجزئية دون احتفال بالصور الكلية الممتدة، أما الوحدة العضوية ـ للعمل لفني ـ فلا توجد بالمعنى الصحيح، والصور الخيالية عند شعراء هذه المدرسة هي في الواقع استلهام لصور سابقة وردت كثيراً في أشعار القدماء:

هذا من حيث الشكل، أما من حيث المضمون، فبالإضافة إلى أن شعر المناسبات يلعب دوراً أساسياً في إبداع هذه المدرسة، فإن التجربة العاطفية بمعناها الضيق أي الشعر الذي يدور حول موضوع الحب، تحتل مساحة واسعة في الخريطة الإبداعية لهذه المدرسة.

وإذا كان الاتجاه القومي برحابته يمثل ركناً أساسياً في إبداع هذه المدرسة، فإن الاتجاه الآخر المناوئ له يكاد يتمثل في صوت واحد من أصوات هذه المدرسة.

ولعل الشاعر الراحل سالم بن علي العويس أن يكون أبرز الأصوات تمثيلاً لهذا الاتجاه القومي بين شعراء هذه المدرسة: وفي قصيدة له بعنوان: (عروبة الخليج)[1] يؤكد سالم العويس هذا الاتجاه العروبي للخليج، ودور الزعيم الراحل جمال عبد الناصر في دعم هذا الاتجاه:

يبـاديك مـن أهـل الـخـلـيـج ركـودْ
ومـا هـو مـنـهـم غـفـلـة وجـمـودُ
مـنـازع مـن أهـل الـخـلـيـج صحـيـحـة
ومـا فـي مـقـيـم فـي الـخـلـيـج بـلـيـدُ
تـمـيـد بـهـم أعـطـافـهـم فـي دمـائـهـم
لـيـوم تـبـدّى لـلـنـفـوس جـديـدُ
وقـد كـانـت الأحـلام قـبـل بـعـيـدة
فـدارت ولا فـي الـظـن ثـم بـعـيـدُ

ولا سدّ عبد الناصر الباب دونهم
وبالأمس باب النازحين وصيدُ

وسالم بن علي العويس لا يرى تناقضاً بين الاتجاه القومي والاتجاه الإسلامي – كما يرى ذلك غيره – ويعبر عن تمازج الاتجاهين في نظرة تعبر عن وعي عميق:

لا مصر مصر ولا الرياض بروضةٍ
للمقتفين ولا بجلق شامُ
كلا ولا بلد الرشيد رشيدة
إن أهملوا اليمن السعيد وناموا
أو أخلفوا من حضرموت ومسقط
بلداً أو استثنى الخليج نظامُ
إن لم يروا ما قد رأيت فإنما
رأي النبي محمد لمقامُ
وإذا أضام الناس رأي محمد
فلمجدهم دون النبي ظلامُ[4]

فإذا انتقلنا إلى شاعر آخر من أصحاب هذه المدرسة، مدرسة العمود القديم هو الشاعر الدكتور مانع سعيد العتيبة، فسنجد هذا الاتجاه القومي يبدو متمثلاً في قصيدته التي كتبها عن سناء محيدلي فتاة الجنوب الباسلة ورمز المقاومة اللبنانية الصامدة: يقول الشاعر في هذه القصيدة (رسالة من روح سناء)[5]:

يا أمتي هذي الرسالة لابنة
أعطتك ما لم يعطه الكرماءُ
منحت سراجك من دماء وريدها
زيت الخلود فما له إطفاءُ
فلتقرأ الأجيال مجد سطورها
وليفهم البسطاء والعلماءُ
إن الكتابة بالدماء ولادة...
للفجر فليستيقظ القراءُ

يا أمتي هل كنت أفضل أمة
فتخيرتك لما تريد سماءُ
هل أنت من أعطى لدين محمد
جند الفداء وعزّ منك فداءُ
إن كنت أنت فكيف لم تتمردي
حين استحل ديارك الغرباءُ

وكما يبرز الاتجاه القومي عند شعراء هذه المدرسة، يبرز أيضاً الاتجاه الوطني وها هو الشاعر سلطان العويس، بدافع من حميته الوطنية ينبه قومه إلى ما يحاك لهم، ويهيب بهم أن يكونوا على يقظة من أمرهم حتى لا يقعوا في حبائل من يدبرون لهم المكائد والدسائس للنيل منهم وسلب خيراتهم: نسمعه يقول في قصيدة (التائهة)[4]:

أقول لقومي بعد أن جدّ جدهم
دعوا ما مضى واستقبلوا الأمر بالحزم
أقول لقومي إن في الجو عاصفاً
فهل بيتنا ضد العواصف والرجم
ستسألنا الدنيا قريباً فهل ترى
لدينا جواب يستمد من الفهم
أم الردّ ملفوف بمال وتحته
عباءة ماض لا تقال من الذمّ
وهل ورد هذي الأرض يصفو لأهلها
أم الورد للمحتال والأهل للظلم
دعوا بلد الخيرات للأهل إنهم
أبرّ وأمضى في العراك مع الخصم
ولا تركنوا للوافدين فإنما
يهمهمو أمرهو الفوز بالغنم

وفي قصيدته (فقولوا مصنعاً)[5] يرسم سلطان العويس لبني قومه طريق النهضة الصحيحة على أساس من التصنيع والتسلح:

إن الـسـيـاسـة لا تـجـود لأمـة
عـزلاء مـن درع ومـن بـتّار!
ابـنـوا الـمـصـانـع ثـم قـولـوا رأيـكـم
تـجـدوه مـقـبـولاً أمـام الـضـاري
ودعـوا الـبـنـادق والـمـدافـع لُمّـعـاً
والـسـابـحـات وقـاذفـات الـنـار
صـوت الـحـديـد يـرن فـي أسـمـاعـنـا
أجـدى وأنـفـع مـن لـسـانٍ عـاري
وإذا تـفـاخـرتـم فـقـولـوا مـصـنـعـاً
كـبـس الـحـديـد كـكـبـسـة الـجـبّار

وكما برز الاتجاهان القومي والوطني في شعر مدرسة العمود التقليدي برز أيضاً الاتجاه الديني والذي لا يرى نهضة للعرب ولا دوراً حقيقياً لهم إلا في العودة إلى الإسلام الصحيح، وبناء حاضرهم على أساس نهجه القويم، ويبرز هذا الاتجاه بشكل واضح عند الشاعر حمد أبو شهاب، الذي يقول في قصيدة له بعنوان (إن العروبة بالإسلام عزتها)[6]:

قـبـل الـرسـالـة قـل لـي مـن هـمُ الـعـربُ
وأي مـجـد بـنـت أمّ لـهـم وأبُ
تـعـال فـاسـتـقـرئ الـتـاريـخ أمـثـلـة
تـرى الـحـقـائـق فـيـمـا تـحـمـل الـكـتـبُ
كـان الـتـفـاخـر بـالأنـسـاب رائـدهـم
فـي كـل نـادٍ فـمـاذا حـقـق الـنـسـبُ
هـل اسـتـطـاعـوا بـه تـوحـيـد أمـتـهـم؟
كـلا، فـفـاقـد أمـر الـشـيء لا يـهـبُ

ويختتم الشاعر قصيدته تلك ببيان نهج الإسلام الذي لا يرتضي سواه:[7]

يـا شـعـر قـف بـعـد أن طـوفـت بـي حـقـبـاً
قـف حـيـث أنـت فـقـد أضـنـانـي الـتـعـبُ

وما وجدت بغير الدين معركة
للعرب فيها على أعدائها الغلبُ
إن العروبة بالإسلام عزتها
فإن تولت فلا عز ولا عربُ

وكما يتجلى الاتجاه الإسلامي في شعر حمد أبو شهاب يتجلى أيضاً في شعر (هاشم الموسوي) لنستمع إليه يقول في قصيدة له تحت عنوان (لن يظل الشعب بستاناً لكم): [8]

لم يعد في الساح إلا عزمة
لك يا مسلم تاتي بالشررْ
تنزل الرعب بأوثان الورى
وتميت الظلم فينا والكبر
عزمة الثوار فينا انتفضت
تحمل الإسلام غصناً وثمر
تحمل الإسلام فكراً وهدى
حيث لا باطل يبقى ويذر

ومدرسة العمود القديم حين تتعرض لوصف الأشياء لا تقدم لنا لوحة متكاملة، تلعب الخطوط والظلال والألوان دورها في إبراز معالمها، وإنما بالتصوير الخارجي للشيء الذي تتصدى لوصفه وجلاء صورته، إن مفهوم الوصف عندها لم يتزحزح كثيراً عن موضعه الذي كان عليه لدى شعرائنا الأقدمين، لنقرأ معاً هذه الأبيات في وصف النخلة، كما صورها الشاعر سيف المري في قصيدة له [9]:

كانت على طول الحياة وعرضها
من خير ما جادت به الصحراءُ
كانت لنا ظلاً وكانت مطعماً
إن قل زاد أو أصاب قضاءُ
من تمرها نحيا زماناً كاملاً
سنة علينا أقبلت شهباء

وثـمـارهـا الـرطـب الـحـبـي كـأنـه
عـسـل وطـيـب مـذاقـه صـهـبـاء

ولا يمكن أن نختتم هذه الإطلالة على شعر مدرسة العمود القديم دون التعرض لهذا الموضوع الأساسي في إبداع شعرائها، وأعني بذلك شعر الحب، فالتجربة العاطفية ـ بهذا المفهوم ـ تحتل مساحة لا يحتلها موضوع آخر، فلا غرو أن يخرج علينا الشاعر الدكتور مانع سعيد العتيبة بعدة دواوين تكاد تكون مقصورة على هذه التجربة، وإن كلمة الحب ومشتقاتها لتجري في أكثر من عنوان من عناوين دواوينه (أمير الحب، قصائد إلى الحبيب، نشيد الحب، ليل العاشقين) ـ وهناك من شعراء العمود القديم من يكاد يقصر شعره على هذا الموضوع... إن الشاعر سلطان العويس يورد في ديوانه أربعين قصيدة كاملة تدور حول موضوع الحب من بين قصائد الديوان الخمس والأربعين أي أن خمس قصائد فقط من بين إنتاج الشاعر المطبوع في هذا الديوان تتناول موضوعات أخرى غير هذا الموضوع. ويصل الأمر بكاتب مقدمة الديوان إلى القول بأن «العويس يتجه في شعره اتجاهاً غزلياً صرفاً يكاد يحصر نفسه فيه وحده دون غيره من الأغراض الشعرية إلا في القليل النادر، وهذا ما يمكن أن يؤخذ عليه»[10].

ويمتاز شعر الحب عند هذه المدرسة بصدق العاطفة وتدفقها، لأنه غالباً ما يصدر عن تجارب حقيقية مارسها الشعراء فخرج شعرهم المعبر عن هذه التجارب عامراً بالأحاسيس العارمة والمشاعر الجياشة، صادقاً كأبلغ ما يكون الصدق العاطفي. يقول الشاعر الشيخ صقر القاسمي في قصيدة له بعنوان (سمراء)[11]:

خـطـرت فـألـهـبـت الـقـلـوب ... بـقـدّهـا الـبـض الـنـضـيـرْ
ومـشـت عـلـى هـام الـنـفـوس ... تـهـد فـلـسـفـة الـغـرورْ
سـحـبـت ذيـول الـكـبـريـاء ... عـلـى مـطـرزة الـحـريـرْ
وهـفـت كـزنـبـقـة الـخـمـائـل ... قـبّـلـت شـفـة الـغـديـرْ
لـتـصـب فـي أذنـيـك هـمـسـة ... والـه وارى الـشـعـورْ
ثـم انـثـنـت كـالـطـيـف ... صـاغـتـه أسـاطـيـر الـدهـورْ
ومـضـت لـتـبـقـى فـي رحـاب ... الـذكـر.. فـي غـور الـضـمـيـرْ

وفي لغة شفافة وعبارة رشيقة، وموسيقى عذبة يصور سلطان العويس لقاءه بمن يحب فيقول في قصيدة له بعنوان (لقاء)[12]:

ما زال حبك يسقيني وأرتشفُ	لا النفس تروى ولا سلساله يقف
لم أدر لما تلاقينا على ظمأ	بأي برد من الأشواق نلتحف
حب تفانى ومحبوب سما خلقاً	هل في الحياة نعيم فوق ما أصفُ
والحب يخلق في الصحراء جنته	فكيف والروض والأنغام واللطفُ

بهذه الأبيات الرقيقة أختم سياحتي مع قصيدة العمود القديم، لأبدأ رحلتي مع قصيدة العمود الجديد.

(4)

مدرسة «العمود الجديد»:

وينضوي تحت لواء هذه المدرسة الشعراء الذين يقصرون تجربتهم الشعرية على النظام التفعيلي مثل «حبيب الصايغ» وجعفر الجمري، وناصر جبران، ورؤى سالم، وسارة حارب، وناصر النعيمي، وابراهيم الهاشمي، وخالد الراشد، وظاعن شاهين، ومطر رمضان، كما أضم إليهم شاعرا يكتب القصيدة التفعيلية أساساً، وإن كان يكتب القصيدة البيتية بين الحين والحين هو الشاعر «عارف الخاجة» كما يندرج تحتها شاعران يزاوجان بين الشكلين البيتي والتفعيلي هما «سلطان خليفة وشهاب غانم» وذلك لأن تعصبهما كالآخرين للنظام البيتي، وإيمانهما بالنظام التفعيلي يسلكهما بين شعراء العمود الجديد، وخاصة وإبداعهما في مجال القصيدة التفعيلية هو الأكثر والأعم.

وقصيدة «العمود الجديد» ليست في حاجة إلى توصيف من حيث الشكل، والنمط الشائع منها هو هذا الذي يتكوّن من عدة أسطر، كل سطر منها يحتوي على عدد من التفعيلات تتراوح طولاً وقصراً حسبَ الدفقة الشعورية التي يعبر عنها الشاعر وهناك نمط شعري جديد شاع مؤخراً بحيث أصبح طاغياً على كثير من قصائد العمود الجديد وذلك هو النمط التدويري ـ أي القصيدة المدورة ـ والتي قد تتكوّن من بيت واحد يحتوي على عدد من الوحدات الموسيقية

المتكررة ـ التفعيلات ـ تصل في بعض الأحيان إلى الآلاف من هذه الوحدات المتكررة.

ومن النسق التفعيلي في شعر الإمارات هذا النموذج من شعر «شهاب غانم» يقول في قصيدة له بعنوان «صوت في العتمة»[13]:

تخنقني رائحة الليل المتعفن حولي
تخنقني البسمات الصفراء اللزجة
يخنقني الصمت المستشري
الصمت المتعفن في صدري
يخنقني... يخنقني.. يخنقني
فتجيء إليّ لتنقذني
أبداً لا تخذلني
منساباً تأتي فوق الأنسام
رفرافاً تأتي في أجنحة الأنغام
تأتي، دوماً تأتي
كي تلقي نغماً فذاً في صوتي
أحياناً يقطر بالأحزان
أحياناً يخفق بالألحان
أحياناً يتفجر كالبركان

أما النمط التدويري من شعر «العمود الجديد» فيكثر في شعر عارف الخاجة فقصيدة «مليكة[14] الجواهر» من القصائد المدورة التي تتكوّن من تفعيلة «بحر المتقارب فعولن»، وتكاد أن تكون بيتاً واحداً يتكون من مئات من تفاعيل بحر المتقارب المتلاحقة في نسق شعري متدفق يختزل التجربة بشكل مكثف وفعال.

«وألقاك ديما يواعد أرضي / عيوناً من النول / ترسي الخصوبة بين الضلوع / تدحرج جأشي بعمر الزنابق / كنزاً يباغتني بالرجوع / أعود إلى الطيف حيث الجنان / تتوج عينيك عرش الجواهر / أنت المليكة فوق الزمان / تمدين روحي بكل الخرائط / عشقاً يفرخ بين الشموس /

وفجراً تحنى لعيد الجلوس / إذا اللغة المرمرية لمت / صدى البرق في رحلة الليل / حول المطر...»

إن القصيدة المدورة لا يمكن أن تُسكّن فيها آخر كل سطر ـ كما هو الحال في قصيدة العمود الجديد العادية ـ وإنما يجب أن تُحرّك آخر السطر، ليلتقي بالسطر الجديد، وهكذا حتى ينتهي المقطع، أو تنتهي القصيدة كلها في كثير من الأحيان، وهذا النمط التدويري والذي أخذ يشيع في شعر العمود الجديد بالإمارات ـ كما نجد ذلك عند حبيب الصايغ وعند جعفر الجمري وغيرهما ـ يتيح للشاعر قدراً من الإنسيابية والتدفق الموسيقي العارم لا يتحقق في قصيدة العمود الجديد الشائعة، وبذلك يتمكن الشاعر من تقديم تجربته بشكل مكثف، إلى حد كبير.

هذا عن الشكل في مدرسة العمود الجديد، أما المحاور الإبداعية لدى شعراء هذا الشكل، فيمكن بلورتها في المحاور التالية:

أولاً : المحور القومي ويتحقق في شعر عارف الخاجة وناصر جبران.

ثانيا : المحور الإنساني ويتجلّى بشكل بارز في شعر حبيب الصايغ وخالد الراشد وجعفر الجمري.

ثالثاً : المحور الوجداني ويبرز في شعر سلطان خليفة ورؤى سالم وسارة حارب.

رابعاً: المحور التأملي الفلسفي ويبرز في شعر شهاب غانم.

ونتناول الآن كل محور من هذه المحاور بشيء من التفصيل:

لا يمكن تناول المحور القومي في شعر العمود الجديد دون أن نبدأ بعارف الخاجة، وشاعرنا من أكثر الأصوات تميزاً من بين الأصوات الشعرية العديدة في دولة الإمارات.. وعارف الخاجة شاعر ذو قضية، وقضيته في المقام الأول هي قضية قومية، ولكي يتبنى في شعره هذه القضية لا بد أن يكون واضحاً، لا مباشراً، والوضوح لا يعني السطحية، والتناول السهل للقضية، فالشعر فن، ولا يمكن أن يتخلى عن صفته تلك من أجل إيصال قضيته إلى الناس، وعارف الخاجة استطاع أن يكون فناناً، وصاحب قضية في الوقت ذاته.

إن عارف الخاجة تؤرقه قضية لبنان العربية، ينفعل بهذا النزيف الذي لم نعد نعرف له نهاية، وكردّ فعل صادق لهذا الانفعال يكتب ديوانين، «بيروت وجمرة العقبة» و «قلنا لنزيه القبرصلي»..

يضم ديوان «بيروت وجمرة العقبة» أحد عشر نشيداً لبيروت، وفيها ينوع الشاعر محاوره، فمن بيروت سعد صايل، إلى بيروت عبد الرحمن الداخل، ومن بيروت النهر المتجمد إلى بيروت «المعتزلة» إلى بيروت: «الحب والفؤاد»، ومن بيروت جمرة العقبة إلى بيروت: السواحل، وأخيراً بيروت وداجيات السحرة..

معزوفات قومية تمزج بين عمق التناول وروعة الشعر، ودون غموض أو إلغاز ودون تخلٍّ عن الموسيقى بشطريها الخارجي والداخلي..

ولنستمع إلى هذا المقطع من قصيدة طويلة يضمها ديوان «قلنا لنزيه القبرصلي» والتي سمى عارف الخاجة ديوانه باسمها[15].

«وسنام النخوة / يا معتصم النخوة أنت / هذا علم / وهنا وخز / وهنا قلم / وهنا حرز
وهناك القبلة «للفاتح» / تستشهد في جرس الأخضر ينبثق المالح والجارح / الله أيا وطني الأكبر
الله لنا / وجنوباً.. تصطف شظايا البعث / وتقرأ صبرا / صبرا النث وراء النث / وقافية كبرى / البعث تقهقر في صبرا
هل يسأل مؤود خرا؟
وجنوباً / قهوتنا.. جدران أغانينا / شامات حبيبات فينا / ورغيف يحتل أمانينا / فيه.. عليه.. إليه صرخنا / ودفعنا الروح حنينا».

إن عارف الخاجة يتخطى في شعره الخطاب الشعري المباشر، وبحرفية متمكن يشكل «وبأسلوب التداعي، والمزج بين الماضي والحاضر، والإحالة إلى أحداث تاريخية موازية»، عالمه الشعري، ليبرز المنحى القومي في النهاية، بارئاً من التقريرية والزعيق الخطابي، واللذين هما مأزق شعر القضية ومهلكته.

وكما يتجلى المحور القومي في شعر عارف الخاجة يتجلى كذلك في شعر ناصر جبران الذي يهدي ديوانه: «ماذا لو تركوا الخيل تمضي؟».

«إلى الأحرار الصامدين والمناضلين من أجل عزة أوطانهم إلى البنادق الشريفة التي أجبرت جباهنا على الانحناء طوعاً لبطولاتها الباسلة، إلى الرافضين لأشكال القهر والاستسلام، إلى أبطال المقاومة الوطنية»[16].

- إنه هو الآخر معني بقضية لبنان، يقف مع مناضليه وإذا كان سلاحهم ــ كمحاربين ــ المدفع والبندقية فإن سلاحه هو ــ كشاعر ــ الشعر، والكلمة الشريفة في معارك النضال لا تقل تأثيراً في مقاومة أعداء الوطن عن السيف والبندقية.

يقول ناصر جبران[17]:

لبنان. يا جرحا عربيا ينزف.. يصرخ
في زمن الكتمان
أخّرني الناسك في الصومعة
وأبطأني الصوفي في المحراب
وثراك يرتجفُ
وأرزك يشتعل
ورملتك البيضاء تناديني
والخطوة ما بيني وبينك خطوة
يا بنتاً تسكنها الأحزان
والفرح المجبول بلون الدم
ولهاث الأطفال
واللحم المتناثر مزقاً فوق الجدران
يا عرب الصمت.. يا
من أوجد فينا غضب النهر
من أنبت فينا بذور الرفض؟

- وننتقل إلى المحور الإنساني في شعر الإمارات، وأعني به هذا الاتجاه الذي يتبنى القضايا الإنسانية والهموم الكبيرة التي تشغل الإنسان في كل مكان بصرف النظر عن جنسه ولونه ومما لا شك فيه أنّ من سأتناول شعرهم في هذا المحور لهم اهتماماتهم الإبداعية الأخرى وأنهم لا ينزعون هذا المنزع وحده،

ولكنني أرى أنهم أكثر تميزاً في هذا المنحى عن المناحي الأخرى.

يقول حبيب الصايغ في قصيدة له بعنوان: «نوفمبر اكتوبر»[١٨]:

لك المرحلهْ
وزهو التفاصيل في اللوحة المقبلهْ
لك الطقس والأسئلهْ
وصحو المسافات في السنبلهْ
لك الكون، فاستقبليه على شرفة الصبح
واحتضني وهجه
إنه قادم، في انتشار الجنون المؤدي إليك، فكوني له كونه /
صباباته واحتراقاته كل أوقاته
بعضه / نبضه
احتضنيه،
وكوني له الأرض والزلزلهْ

إنك مع مثل هذا الشعر، لا تستشعر خصوصية المكان، ولا تحس فيه أصداء قضية قومية يتبناها الشاعر. وإنما تتلاقى بالأفكار العامة التي تتجاوز آفاق المحلية لتحتضن الهموم الإنسانية ـ للإنسان كإنسان ـ لا بكونه ابن أرض بعينها له قضيته الخاصة والتي تهمه دون غيره من البشر، فالإنسان، أي إنسان، يجد نفسه في هذا الشعر الذي يتعامل مع القضايا الكلية، والمعاني الإنسانية غير المحصورة بحدود زمانية أو مكانية.

ولتقرأ هذه المقاطع من قصيدة «معابد أبي النجم ما زالت تشتعل»[١٩] لخالد الراشد، فستجد نفس المعاني الإنسانية العامة، والتي تتبنى الهموم الكونية التي يحسها أي إنسان في كل بقعة من الأرض:

إني مخلوق من ماء
ومن الريح أنا،
إني مخلوق من رمانهْ...
لا أعرف كيف أصلي وحدي
إني مخلوق للجمرة

سأموت غداً
لكني أكتب روحي في عينيك سماء
لا يغرب عن نجميك النور
ومثل الماء
أجيء أنا
غابة
لا عندليب
لا مطر
وحدي أسير في الوحيد

هذا شعر ـ يخاطب الإنسان ـ مجرداً ـ فلا غرو أن يتجاوب الناس في كل مكان مع مثل هذا الإنشاد، لأن كل إنسان سيجد فيه جزءاً من نفسه مهما كان جنسه أو قوميته..

وكما رأينا هذا الاتجاه بارزاً في شعر حبيب الصايغ وخالد الراشد، نجده في شعر آخرين من شعراء الإمارات ومنهم جعفر الجمري.

أما المحور التأملي ـ وبحذر شديد ـ الفلسفي، والذي يتجلى في طرح عدد من الأسئلة في العمل الشعري، في محاولة يائسة للبحث عن أجوبة لها دون جدوى فلعل هذا ما يبدو كثيراً في شعر شهاب غانم على وجه التحديد.

يقول في قصيدة «أرق»[20]:

ويظل يشغلك السؤال
ووراءه جيش بكل كتيبة ألفا سؤال
وتظل تنبش خلف أقنعة الجواب
فإذا النقاب وراءه ألفا نقاب
يا صاحبي المسكين مالك لا تنام
ماذا تريد من السؤال أو الجواب
أنسيت (هملت) كيف دوخه السؤال
أيكونه... أم لا يكون؟
بل كاد أن يرميه في أيدي الخُبال

كيما تمزقه مخالبها الطوال
يا صاحبي المسكين مالك والجنون
والآخرون بكل ركن يشخرون
أطبق على الدنيا الجفون..

والاتجاه الوجداني وان ظهر في إنتاج كل شعراء الإمارات، إلا أنه يبدو وبشكل ملفت للنظر كمحور أساسي في إنتاج شعراء العمود الجديد: (سلطان خليفة ورؤى سالم وسارة حارب).

ومن يتصفح دواوين (سلطان خليفة) يجد أن موضوع الحب يمثل القاسم المشترك الأعظم لكل إبداعه ولنمسك مثلاً بديوان (ذرات الحنين)، ونقلب صفحاته، إننا نجد أن الجانب الوجداني أو العاطفي ـ بالمعنى الضيق لهذه الكلمة ـ يغلب على إبداع الشاعر في هذا الديوان، بل إن الديوان كله ـ باستثناء سبع قصائد تتناول قضايا عامة ـ تتناول التجربة العاطفية ـ أي أن تسعاً وعشرين قصيدة كاملة فيه تدور حول موضوع الحب، وربما اعتبر بعض النقاد هذا مأخذاً على الشاعر ولكنني لست ممن يرون هذا الرأي، فالشاعر حر يتناول من جوانب التعبيرما يراه أقرب إلى نفسه، وله الحرية المطلقة أن يغلب التجربة العاطفية على شعره، ما دام صادقاً في تعبيره، أميناً في نقل مشاعره، بعيداً عن الزيف والتلفيق.

يقول سلطان خليفة في قصيدة له بعنوان (سوف نبني عشنا)[21]:

يا حلوة الدرب الطويل
أنا في انتظار
إني أحبك من زمان
أرواحنا تهفو لساعات الحنان
ترجو اللقاء
تدعو الصفاء
والحب في الأرواح أحلى ما يكون
ما زلت أسمع صوتك الحاني الطروب
همس يذوب

ناجى الخواطر في انسياب
نشر الهناء
حمل النقاء
يذكي الشجون
وتدفق الشوق الزلال
يرمي إلينا بالسؤال
إثر السؤال
ويزف حلم العاشقين.

إن سلطان خليفة يعبر عن تجربته العاطفية في لغة سهلة بسيطة خالية من الألفاظ الخشنة أو العبارات الملتوية، وهو يحرص على انتقاء موسيقى هادئة تتناسب مع الجو النفسي الذي يعبر عنه، وهو لا يحفل كثيراً بالبحث عن صورة شرود أو مجاز غريب، وكل همه أن ينقل إلينا تجربته العاطفية بشكل فني بعيد عن التعقيد.

أما الشاعرة (رؤى سالم) فتقول في قصيدةٍ لها بعنوان (التعاويذ)[22]:

وحين افترقنا
تركت عيونك ولهى لحلم لقاء
فكيف إذا ما التقينا
يكون اللقاء
فقد خضب الفجر وجه الحياة لهذا اللقاء
وحين افترقنا
بعينيك خبأت دفئي
وأودعت كفيك بعض تعاويذ عشقي
فهلا اكتشفت التعاويذ
هلا عرفت التعاويذ
تركت بكفيك ذرة ملح وحبة رمل وحلم لقاء
ولحظة عشق فريدة
وبين التقاء عيونك والهدب خبأت ألف قصيدةْ

إن رؤى سالم لا تلجأ إلى أسلوب السرد المباشر لنقل تجربتها العاطفية، وإنما هي حريصة على تكثيف هذا النقل من خلال الصور الشعرية الممتدة والمتداخلة، كما تحرص في الوقت ذاته على اختيار الموسيقى التي تتواءم مع تجربتها النفسية، في لغة تمتاز بجمال الواقع، ورشاقة التركيب.

أما (سارة حارب) فتلعب لعبة فنية أكثر تعقيداً، وفي لغة أقرب إلى روح الشعر الحداثي عن سابقتها تقدم طقوس عشقها بكل عنفوان التجربة، وكل توهج اللحظة الشعورية.

إنها تصرخ في قصيدتها (تيممت صدرك.. صليت) [23]:

أمارس هذا المساء جنوني
وأنت المساء وأنت الجنون
وأعبر نحوك جرحي
رائعة درة الملح حين تسافر في الماء
إني أسافر بينك والحلم حتى التلاشي
أمارس عشقك حتى التعصب
ذرات طين جراحك كالوطن المستباح هوية
وأنت العبور إلى الحلم
والحلم أنت
وأنت التمدد
أنت الرقي.. وأنت التمازج بين الدماء وبين الخلية
صبئت بكل انتماء سواك
صبئت.. صبئت.. صبئت.. فخذني
أعوذك بالعشق أن تستبيح جراحي
وتثأر من درة الملح
من مقلة بينها والبداية خيط طويل

وهكذا استطاعت (سارة حارب) أن تشكل تجربتها الشعرية بكل أدوات الفن الصحيح، اللفظة المختارة بعفوية اللاقطة الخبيرة، الصورة المكثفة والمضمخة بعبق الصدق الشعوري، مع إطار موسيقي نافذ وحساس.

(5)

مدرسة الخارجين عن العمود :

وها نحن أخيراً مع الخارجين على عمود الشعر من أبناء الارمارات .. مع أحمد راشد ثاني ، وأمينة عبد العزيز، وحصة عبدالله ، وخالد بدر عبيد ، ونجوم الغانم ، وظبية خميس ، وهالة حميد معتوق ، وعادل الخزام ، وفرح يوسف مختار ، وليلى أحمد ، ومنى سيف ، ومنصور جاسم الشامسي ، وميسون صقر القاسمي .

هؤلاء الشعراء الذين نحوا عن شعرهم ، وبصورة حاسمة ، أية شبهة لموسيقى خارجية .. والذين يؤمنون أن للشعر ايقاعاته الخاصة ، وموسيقاه النابعة من داخله ، هؤلاء الرافضون لأية وصاية خليلية على إبداعهم ..

وأحب أن أفرق بين ضربين من هؤلاء المبدعين، النوع الأول الذي أعطى ظهره للموسيقى الخارجية : وزناً وقافية ، وهو قادر عليها ، متمكن من ناحيتها ، وهذا الفريق وان اختلفت معه في وجهة نظره الفنية إلا أنني سأبقى على احترامي له ، وتقديري لجرأته على المغامرة الفنية ، أما الفريق الآخر والذي انفلت من دائرة الموسيقى لأنه عاجز عنها ، غير قادر على صياغة شطر واحد موزون ، فهو فريق مدع غير جدير بأي احترام لأنه حاول أن يغطّي قصوره بدعوى التجديد والحداثة والخروج على التقليدي والموروث وهو غير قادر على شيء ..

شعراء قصيدة النثر الحقيقيون في دولة الإمارات قلة .. أما الأغلبية فهم أقرب إلى اصطلاح ظهر على أيدي أمثال : حسين عفيف في مصر ، وألبير أديب في لبنان ، هو ما يسمى بالشعر المنثور ، أما قصيدة النثر وكما تبلورت في إبداعات إنسي الحاج والماغوط وأبو شقرة وغيرهم فلا تبدو إلا في شعر القليلين من أصحاب هذا الاتجاه من أبناء الإمارات ..

أبناء الحساسية الجديدة، والذين يتعانق في إبداعهم : الصوفي والحسي ، الأرضي والسماوي ، المنتمي واللامنتمي ، الثوري والفوضوي يخرجون من قيود الموسيقى الخارجية ـ وهي سهلة لأنها محسوسة وملموسة ـ إلى موسيقى أصعب ، لأنها غير محددة ومؤطرة سلفاً .. إنها موسيقى صعبة لأنها خفية ، تصنع ايقاعاتها الداخلية متسربة في أعماق العمل الشعري ، إن كل قصيدة عند

الشعراء الحقيقيين من شعراء قصيدة النثر، الخارجين على العمود بشقيه الجديد والقديم، تصنع لها إيقاعاتها الخاصة جداً، والخفية إلا على من يستطيع وبعد طول الترويض والممارسة التذوق لهذه الموسيقى التي لا يعدل بها أصحابها أي ضرب آخر من الموسيقى الشائعة.

وأكتفي هنا بعرض نماذج من هذا الضرب الجاد من شعر قصيدة النثر يقول أحمد راشد ثاني في قصيدة بعنوان (مسألة أخرى)[24]:

«... وكما ينبغي لملائكة مضاءة
تحمل نعشا خالصاً
لعتمة أرجوحه
تدعيني تماماً
رونق
يتلوى لصدفة
تنهشه من غبار
على درج
التأمت بوحشة غامرة
كالتي لعناكب فجّت من الموت...»

ويقول (خالد بدر عبيد) في قصيدته: (المشيئة التي..)[25]

«... كان الربابنة يطرقون رأس تمثال
حين احترقت الشمس عند الناصية
لم يتساءلوا عن النجم الذي يسطع ويختفي
أخذوا بقاياهم إلى المنفى
تحرسهم كؤوس مهمشة...»

وتقول (ظبية خميس) في قصيدتها (انشودة الجسد)[26]:

«... أي الكلمات تدنيك إليّ
وتجعل من كلينا سدرة تحترق
أي الفواصل يقتل الصحو الغريب

ويجعل من اثنين رماداً من ورق
مغرم بالقتل وفعل الاجتياح
أبعد الموت قليلاً .. كي ترى
الشمس هناك
الأرض هناك
الأرض هنا
وبينهما لا شيء ... لا شيء
سواي ، سواك
والجسد ،
وعشب جريح أزكته جثث
سرقت منها ينابيع الجسد...»

وتقول (نجوم الغانم) في قصيدتها (استقبلت وقعاً ليس بغريب)[27]:

«... استقبلت جموعاً وأساطير
تسير بمحاذاة الليل
ماذا لو أقبل هذا الغُبار
وأكون أختاً لارتحالات شارع لا يفيق إلا بجانب رأسي
لكنني سأتأبط ذراع شيخ لم يعد يعرفني
وأدعوه لتناول عشاء في مقبرة
عندها سأتلو عليه وصية مقهى
أيقظه مطر ولم يقدم له كأس شاي ...»

وأخيراً مع نموذج لميسون صقر القاسمي من قصيدة بعنوان : « اسمان للزمن الصحو » [28].

«... كانت نفسه المتآكلة تحتويني في المسام
فامتطيت الحلم الذي ينبئني به
باركت اسمه بزيت الحقول والنفس الجوابة
كأنني به قد حلمت ،
أو قد خدشت انبهاره
قلت : أنت الحضور أخيراً ...

وضعت قمراً على جبينه
هو ريحانة الفؤاد
مزيج من عنبر واكتئاب
وضوء بماء الورد والمسك
هو القمر السراب
قبلتي في يديه.. وبهجتي قد ملأتها
بالرياح المجنونة
قلت بالفرحة المهمومة
نقش الحناء في يدي
واللهفة المكتومة...»

أنا أدرك أن ما فعلته لا يجوز، وان هذه النماذج لا تقدم إلا كاملة، وسيقول قائل منهم: هل ورقة من الوردة تنبئ عن جمال الوردة؟ ولكن ما حيلتي وأنا أود أن أقدم نماذج.. ومع ذلك فلا بأس من تقديم النموذج المقتطع أحياناً.. ألا تكفي رشفة من الشراب لتنبئ عن روعة مذاق هذا الشراب؟

ودعاوى أصحاب قصيدة النثر كثيرة وعريضة.. فهم يقولون بالحساسية الجديدة، وتفجير اللغة، لاعادة البناء، ودحض الشائع والمألوف، واقتناص ما لا يقتنص من المجاز المستحيل إلا على لاقطة خبيرة تعرف كيف تصيد المجازات، إنهم يصكون أسماءنا بتعبيراتهم الفنية غير المتوقعة ـ كما يقولون ـ رغبة في إنعاش أنفس غطتها ركامات من الشائع والمألوف والمستهلك والمعاد.

وأخيراً آن لي أن أضع القلم بعد هذه السياحة في عالم شعري متنوع وبهيج يشكله أبناء الإمارات بأدواتهم المختلفة، ومحاورهم المتباينة، وأحسب أن كل ما فعلته أنني أشعلت مصابيح ضئيلة حاولت بها اكتشاف عالم كبير.

البحث عن الخصوصية في شعر الإمارات

بعد هذا الاستعراض للخريطة العامة للشعر في الإمارات، ألح علي سؤال... ولولا أن الاجابة عليه من الصعوبة بمكان لجعلته المدخل الأساسي لدراستي تلك.

ولا تأتي الصعوبة من قصور في القدرة على البحث والاستقصاء، واقتناص الشواهد والتحليل الدقيق، وإنما تأتي من ضآلة المعطيات التي تقدم في النهاية التصور الذي يفترضه السؤال.

ومهما كان الأمر فسأطرح تساؤلي... وليكن مدخلاً لمناقشة الهدف الأساسي منها إثراء التجربة الشعرية بالإمارات واعطاؤها أبعاداً جديدة من شأنها أن تطورها وتدفع بها إلى الأمام.

والسؤال هو: أين الملامح الخاصة لشعر الإمارات؟ أو بتعبير أدق: ما الذي يميز الشعر في الإمارات عن غيره؟ وإذن فهو بحث عن خصوصية هذا الشعر وتفرده... استجلاء لهوية محددة تقول لنا بوضوح هنا شعر ينفرد بسمات مميزة، بملامح خاصة به دون غيره من الابداع الشعري في وطننا العربي الكبير.

ولو استطعنا معاً... أنا من خلال محاولتي للبحث عن الإجابة وأنتم من خلال المناقشة أن نصل إلى قناعة، لكان هذا انجازاً كبيراً.

ونحن نسلّم أن الشعر في الإمارات يدخل في إطار الشعر في الخليج، ويتسع الإطار لندخل في دائرة أكبر هي الشعر في وطننا العربي، ويزداد اتساع الإطار لندخل في نطاق العالمية. وشعر الإمارات وهو يتحرك داخل هذه الإطر يجب أن يظل متشبثاً بخصوصيته، بحيث لا تذوب ملامحه الخاصة وتضيع، فيصبح شعراً بلا هوية. وما دمنا نرفض ذلك ونؤكد على ضرورة هذه الخصوصية فتعالوا بنا نتلمسها.

والوثيقة التي سأستضيء بها في هذا الصدد هي: كتاب «قصائد من الإمارات» الذي أصدره اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات عام 1987، فأنا لا أستطيع في هذه العجالة أن ألم بكل الإبداع الشعري للإمارات، وكتاب على هذا الأساس فيه الكفاية فناشره جهة مسؤولة وهي اتحاد الكتّاب والأدباء، وهي تؤكد في الوقت ذاته صلاحيته لتحقيق الهدف الذي نحن بصدده، فالمقدمة تقول:

«وقد اجتهد اتحاد كتّاب وأدباء الإمارات في جمع هذه القصائد وجعلها ممثلة لمعظم الأصوات الموجودة على الساحة الأدبية في محاولة منه لرصد هذه الظاهرة وتأطيرها في كتاب يمثل هذا اللون من ألوان التعبير الفني والأدبي، هدفه الأساسي تقديم المادة الخام للباحث والناقد حينما يتساءل عن الشعر في الإمارات»[1].

وأحسب أن عنوان المجموعة «قصائد من الإمارات» هو إضاءة أولى فيما نحن بصدده... فالعنوان يوحي بأننا أمام مجموعة من القصائد تحمل عبق الإمارات ومذاقها الخاص، لا مجرد مجموعة شعرية تضم انتاج بعض شعراء الإمارات.

وأحب أن أقرر أولاً، وأنا أسعى وراء هذه الخصوصية لشعر الإمارات أن هناك وجهين لتلمس هذه الخصوصية: الأول سطحي وفج يتمثل في تتبع بعض المظاهر البيئية كالبحر والمحار والموج والغوص والصيد وطيور البحر والأسماك وأشجار اللوز والنخيل وطيور الصحراء كالصقر والحباري والقطا الخ... فكل هذه الإشارات مع التسليم بأهميتها في بلورة هذه الخصوصية إلا أنها تظل مجرد تشكيل خارجي أجوف إذا لم توظف باقتدار وموهبة خلاقة لتحقيق الخصوصية المنشودة، أما الوجه الآخر، وهو ضالتنا في بحثنا هذا عن الخصوصية، فهو أعمق من مجرد هذه الإشارات البيئية، والتوصل إليه أصعب، لأنه خارج دائرة الحواس، فهو لا يُبصر وإنما يُستبصر ولا يُحس وإنما يُستشرف.

والآن تعالوا نتلمس هذه الخصوصية الإماراتية في بعض قصائد هذا الكتاب:

---

1 ـ قصائد من الإمارات: ص / 7.

لنقرأ معاً هذا النموذج من قصيدة بعنوان «النخلة»:

عشنا عليها حين لم يك عندنا
نفطفكانت نفطنا المعطاءُ
وقفت على الدهناء وقفة شامخ
شهدت لها بالعزة الدهناءُ
غرس به الآباء عاشوا حقبة
أنعم بما قد خلّف الآباءُ
ففراشهم من خوصها وحبالهم من
ليفها ومن الجريد بناءُ[2]

هل ينبع هذا النموذج عن خصوصية اماراتية لمجرد الإشارة فيه إلى النفط، والنخلة وكيف أنها كانت نفط الأمس بما كانت تقدمه لأهل الإمارات من عطاء؟ هل هذه هي الخصوصية المنشودة؟

ولنقرأ هذا النموذج الآخر من قصيدة بعنوان: «خذني إلى القاع»:

إلى القاع خذني
يكون هو القلب
والقلب عالم دفءٍ من الوله المستفيض حناناً وعشقاً
تعال
طيور المساء ستحملنا لضافي الحنين
فنحن الذين خلقنا من الماء والعشق
نحن الذين حملنا الحنين هوية
ونورسة في الفؤاد تعشش
ترسم قبلتها للمجيء الجديد[3]

ونتساءل بعد قراءتنا لهذا النموذج .. هل يكفي مجرد وجود إشارات به إلى

2 ـ سيف المري... قصائد من الإمارات : ص / 20.
3 ـ رؤى سالم .. قصائد من الإمارات : ص / 39.

بيئة ساحلية.. مثل: «القاع.. طيور الماء... ضفاف... الماء... نورسة» ليمنحه خصوصية اماراتية؟

وفي قصيدة «تيممت صدرك... صليبٌ»: تتداخل الإشارات، فتصبح أشبه بالكرنفال بحيث تفقد النص أية هوية بأي شكل من الأشكال..

تئن المآذن.
أجراس كل الكنائس
تبدأ رحلتها للسماء
هو الوقت فابدأ
كل يصلي... الطيور... النخيل... المواعيد... عيناك
لا شيء غير التوحد فابدأ
تسبح صحراء عمري باسمك هذا المساء
يسبح حزن المحار[4].

وإلى مقطع آخر من نفس القصيدة:

لا شيء بيني وبينك غير المساء
وذاكرة الشوق
بوح يديّ ورعشة عينيك
ذاك اتحاد النوارس
إن اتحاد النوارس
مثل اتحاد البحار امتزاج[5].

ولنتساءل: كيف يحقق تتابع هذه الإشارات: «أجراس الكنائس... الطيور.. النخيل.. صحراء.. المحار.. النوارس.. البحار». في هذا النص الشعري خصوصية اماراتية؟

وبشكل عام سنجد كثيراً من القصائد التي تتضمن إشارات بيئية توحي بصورة

4 ـ قصائد من الإمارات: ص / 41.
5 ـ قصائد من الإمارات: ص / 42.

ما بهوية ساحلية ... وهذه الظاهرة العامة ليست شيئاً تنفرد به الإمارات، فكل البيئات الخليجية ... بل كل المناطق البحرية تشترك في نفس الملامح.

انظر القصائد:

كي يستطيع الورد أن يخرج من قاع قلبي[6].

خواطر وجهنا الآخر[7].

ثلاثة أعوام ... تخلق اللهجة الأولى[8].

يبادرني الحلم[9].

قرابين للثرى والبحر[10].

هل مجرد ورود إشاراتٍ في هذه القصائد إلى البحر والشطآن .. والنوارس .. والمحار .. والأمواج .. والرمال ... كاف ليمنح هذه الإبداعات الشعرية هوية اماراتية؟

ولا يظن أحد أنني أنال من هذه الإبداعات .. فأنا هنا لست في مجال التقويم وسأسلم بأنها إبداعات جيدة ... ولكن بقي السؤال: أين الهوية الاماراتية؟

والآن لنعد السؤال:

أين الخصوصية المميزة لإبداع الإمارات الشعري؟ سؤال طرحته ... وحاولت أن أتلمس الإجابة عليه من خلال استعراضي لقصائد من الإمارات ...

ولا أعتقد أنني قد وصلت إلى جواب ...

فهيا نبحث معاً ... ونتناقش ...

---

6 ـ حصة عبدالله : قصائد من الإمارات : ص / 96.

7 ـ عبدالله صقر أحمد : قصائد من الإمارات : ص / 121.

8 ـ منى سيف : قصائد من الإمارات : ص / 126.

9 ـ ميسون صقر : قصائد من الإمارات : ص / 150.

10 ـ هالة حميد معتوق : قصائد من الإمارات : ص / 158.

من يدري؟

ربما وجدت من بينكم من يقنعني بأن الخصوصية الإماراتية لهذا الإبداع الشعري موجودة.. وسأكون سعيداً بحق حين أصل إلى هذه القناعة.

هوامش :

1 ــ ديوان نداء الخليج ص / 30.
2 ــ ديوان نداء الخليج ص / 64 «الجامعة العربية».
3 ــ ديوان محطات على طريق العمر ص / 97.
4 ــ ديوان سلطان بن علي العويس ص / 131.
5 ــ ديوان سلطان بن علي العويس ص / 138.
6 ــ كتاب (قصائد من الإمارات) ص / 12.
7 ــ كتاب (قصائد من الإمارات) ص / 15.
8 ــ كتاب (قصائد من الإمارات) ص / 30.
9 ــ كتاب (قصائد من الإمارات) ص / 19.
10 ــ تقديم (ديوان سلطان بن علي العويس) ص / 11.
11 ــ كتاب (قصائد من الإمارات) ص / 21.
12 ــ ديوان (سلطان بن علي العويس) ص / 43.
13 ــ ديوان (شواظ في العتمة) ص / 41.
14 ــ ديوان (صلاة العيد والتعب) ص / 65.
15 ــ ديوان (قلنا لنزيه القبرصلي) ص / 44.
16 ــ ديوان (ماذا لو تركوا الخيل تمضي) ص / 5.
17 ــ ديوان (ماذا لو تركوا الخيل تمضي) ص / 29.
18 ــ كتاب (قصائد من الإمارات) ص / 36.
19 ــ كتاب (قصائد من الإمارات) ص / 102.
20 ــ ديوان (شواظ في العتمة) ص / 38.
21 ــ ديوان (رذاذ الأماني) ص / 29.
22 ــ ديوان (غربة في زمن العشق) ص / 54.
23 ــ كتاب (قصائد من الإمارات) ص / 43.
24 ــ كتاب (قصائد من الإمارات) ص / 80.
25 ــ كتاب (قصائد من الإمارات) ص / 99.
26 ــ كتاب (قصائد من الإمارات) ص / 112/111.
27 ــ مجلة (شؤون أدبية) ص / 227.

الرؤيــة والفــن

دراسة في شعر عارف الخاجة

الدكتور عدنان حسين قاسم

عارف الخاجة شاعر واحد من الشعراء الشباب في الإمارات العربية المتحدة، يقف مع الشاعر حبيب الصايغ في مقدمة الشعراء الذين يضطلعون بأعباء القصيدة الجديدة، تلك التي جاوزت حدود القصيدة الحرة التي رادها بدر شاكر السياب وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور ونزار قباني وغيرهم؛ لتلتحم مع أقاليم الحداثة التي خطّطها أدونيس وغيرُه من الذين ساروا في ركابه، وتقوم على تفجير البنية الدلالية عبر استمرارية نقضها وهدمها لبنيتها التركيبية.

وللشاعر ثلاثة دواوين شعرية هي 1 ـ «بيروت 11 وجمرة العقبة»، 2 ـ و «قلنا لنزيه القبرصلي»، 3 ـ و «صلاة العيد والتعب»؛ مرتبة حسب طباعتها، وسأتعامل بهذه الأرقام بدلاً من أسماء الدواوين. إن عمليتها الإبداعية استغرقت زمناً خارجياً امتد منذ يوم 1982/5/7 م حتى يوم 1986/11/2 م، أي أن هذا النتاج الشعري موزع على أربع سنوات وخمسة أشهر وخمسة وعشرين يوماً. وإذا عرفنا أن قصائد الدواوين الثلاثة أو لوحاتها ـ وهذا مصطلح أكثر قرباً إلى طبيعة هذا الشعر ـ بلغت أربعاً وعشرين، وأن نصف هذه اللوحات قد تم إبداعه في سنة 1982 م، فإنه يمكننا الزعم بأنْ الشاعر كان غزير الإنتاج في بداية إبداعه الشعري؛ حتى إنه كان ينشئ قصيدة في كل شهر، بل إن الناظر إلى

تأريخ الشاعر للوحاته تأخذه الدهشة حين يدرك أن ٣٠٪ من مجموعها قد أنتجه في شهر مايو من السنة ذاتها، وأن ثماني لوحات موزعة على بقية أشهر السنة. وكان نصيب السنوات الثلاث والنصف الأخرى اثنتي عشرة لوحة. وهو أمر يسترعي الانتباه، ويحتم علينا أن نراعيه ونحن نُحلل هذه الأعمال الشعرية؛ على أساس أن لوحات الديوان الأول لا تعدو أن تكون قصيدة مُطوّلة تتكون من لوحات عدة. أما الديوان الثاني فهو يتألف من أربع قصائد مُطوّلة. والديوان الثالث يتألف من تسع قصائد بالإضافة إلى اللوحة التي تصدرت الديوان.

وتجدر الإشارة إلى أن قصر الامتداد الزمني لم يُتح فرصةً تتسع لإحداث تطور بارز في البنية الفنية للأعمال الشعرية، ولم يُحْدِث الشاعرُ ـ كذلك ـ تطوراً في عتاده الجمالي. وأكاد أسارعُ فأذهب إلى أن الدواوين الثلاثة تُشَكِّل مرحلةً فنية واحدة، بل تُكَوِّن ديواناً شعرياً مُوَحَّداً.

وقد كان الشاعر ـ على امتداد هذه المُبْدَعات ـ يعيش حالاتٍ شعرية تمتزج فيها الصَّحَوات ـ وهي حالاتُ الإبداع التي تنبع من الإدراك الواعي ـ مع انتشاءات الأحلام التي تنبع من اللاوعي؛ سواء أكان جمعيًّا أو فردياً. وغلبت لحظات الحلم على حالات الوعي المتيقظ؛ وخاصة في تلك المرحلة الأولى التي غزر فيها نتاجه الشعري.

وسأحاول ـ في هذه الدراسة ـ أن أتبع منهجاً يرتكز إلى القراءات المتعددة التي تبدأ من البنية السطحية للقصيدة، جاهداً في سبيل الكشف عن البنية العميقة، أو الروح المركزية التي تتَحلق حولها كُلُّ الحيل البنائية، وما تُبدعُه من تقانات جديدة، تعمل على تحقيق المُبدع الفني في بنيته الكُلّية. وتظل هذه القراءاتُ تتردد بين هذين القُطبين، حتى تتعرى الرُّؤى الفنية للشاعر فنقف على مركز الحياة الباطنية، وفاعلية دوره في استجلاب عناصر المُبدع الشعري، وتجميعها وتنظيمها على نحو تتجلى فيه صورة ذلك المركز الداخلي. وفي كل قراءة تتكشف لنا ظواهر نفسية تستدعي أدوات جمالية تتكافأ معها؛ لتصويرها أو خلقها في أشكال فنية نعدم نظائرها في الواقع الخارجي. ونظل نكرر ما قمنا به ونجمع ما يتجدد؛ حتى نحس بنوع من الامتلاء الذي يمكّننا من تحليل لسمات السطحية للعمل الشعري، مرتكزين في ذلك على الحياة الباطنية للفنان والرؤى التي تنبعث منها، كما يُمكّننا من استجلاء تلك الحياة الباطنية متخذين من

التشكيلات اللغوية طريقاً إليها.

وفي أثناء هذه الرحلة المعتادة بين هذين القطبين نسجل العناصر التي نظفر بها لاستخدامها في فهم الكل المكتمل للعمل الشعري، لأنه يتعذر علينا أن نتفهم طبيعة كل عنصر من تلك العناصر الجزئية دون أن نكون مستوعبين لدورها في بنائه. وهل يستطيع ناقد من النقاد أن يُدرك الأبعاد النفسية والفنية لظاهرة المقابلات التصويرية ــ مثلاً ــ دون أن يستوعب العناصر الأخرى التي تتفاعل معها داخل تلك البنية؟!...

ويبدو هذا الأمر أكثر تعقيداً إذا كنا نُعالج الصور المجردة التي يستعملها الشعراء الجدد الذين ينتمي شاعرنا إلى طائفتهم.

وعن طريق تفكيك العمل الشعري ثم إعادة تركيبه؛ نظفر بالمكونات الأساسية التي تتساند لإتمام اكتماله؛ لأن تفتيت عناصر القصيدة داخل نسقها العام يجعلنا نحيط بالأصوات والعناصر الأولية التي تتداخل لرسم نظامها العام، وتشييد بنيتها. وقد قمت بتسجيل الملاحظات التي تفرض وجودها على القارئ، ثم صنَّفتُ هذه الملاحظات؛ مستشهداً لها بالنصوص التي تمثلها.

وسجلت ــ في خاتمة البحث ــ النتائج المبثوثة في ثناياه؛ للوصول إلى وضع تصوُّر نهائي للرؤية الفنية عند الشاعر، والأدوات التي حقق بها تلك الرؤية تحقيقاً جمالياً، ثم رتبت ــ على ذلك ــ تقويمي للحركة الشعرية الجديدة.

وآثرت أن أدرس الرؤية الفنية أولا، ثم الأدوات التي حقق بها تلك الرؤية مستشهداً ومحللاً للنماذج الشعرية التي تغذيها. ولم ألجأ إلى التعميمات التي تعجز عن الإحاطة بأمور تعد مهمة في بناء القصيدة الجديدة، بل حاولت أن أتقصى التفصيلات الجزئية التي تكشف عن ماهية القصيدة الجديدة.

وحاولت ــ وأنا أحلل النصوص الشعرية ــ أن اتخذ مواقف متغيرة تتطابق مع خصوصيات كل نص على حدة، وقد تعذر علينا أن نستخدم المفاتيح النقدية ذاتها مع كل النصوص الشعرية، الأمر الذي يجعلنا ننظر إلى الجانب التطبيقي في العملية النقدية نظرة فيها كثير من المرونة والحركية. كما يحاول الناقد جاهداً أن يتقمص شخصية الشاعر، فيضع نفسه في مركز الإبداع الفني ذاته.

أولاً: الرؤية الفنية:

ليس في مقدور أي شاعر أن يُبدع عملاً شعرياً خالداً ما لم يعش تجربة شعرية معينة تمثلاً أو ممارسة؛ لأنه ـ من خلال هذه التجربة ـ يكتسب معرفة جمالية وينكشف له الوجود بقوانينه الكونية. وعبر حركة التناغم بين الرؤية وقوانين إبداعها تتم ولادة القصيدة؛ لأن الرؤية شبيهة بالرحم، على حد تعبير محيي الدين بن عربي.

إن الشاعر لا يُبدع قوانين الكون والحياة ولكنه يكتشفها، ثم يصوغها صوغاً فنياً، يغلفه على نحو يجهد القارئ في تتبُّع خُطواته للوقوف على كنه هذه الكشوفات. إنه سعي دائب لقراءة النفس من نقطة مركزية أو من النقطة المركزية للنص الشعري التي تتحكم في بنيته. إن الرؤية الفنية هي المنطقة التي يلتقي على أرضها عالم النص المبتدع والعالم الخارجي المرتبط به.

إن وظيفة الناقد هي «أن يستخلص العناصر التي تتكون منها «وحدة الرؤية» كما تتجلى في «نسق الكلمات» الذي يصنع شعر الشاعر، وبتعبير آخر، مهمته تركيب المعمار الداخلي لرؤية الشاعر من خلال تأمله في الشكل الشعري المتجسد في تلك الرؤية»[1]. وقد يكون تردد بعض الكلمات وتكرارها على أيّ نحو من الأنحاء علائم بارزة على سيادة تفكير ما أو دليلاً على رؤية من الرؤى. يقول بودلير «لكي نستشكف روح شاعر ما، أو على الأقل شاغله الأهم، ينبغي أن نبحث في أعماله عن تلك الكلمة أو الكلمات التي تتردد أكثر من غيرها، فإن الكلمة تترجم عن الهم»[2].

ويفترض الناقد الأدبي تحقق رؤية فنية ما في القصيدة، يحاول من خلال التركيبات الشعرية أن يشير إليها. فإذا لم يستطع أن يثبت هذه الرؤية من خلال تشكلاتها في التعبير عاد ليفترض رؤية ثانية أو ثالثة حتى يستوي الأمر بين يديه.

ونضع في حسابنا ونحن نعالج القصيدة الجديدة أنه ليس ثمة طرائق نقدية ثابتة على نحو حاسم للكشف عن تلك الرؤى، بل قد ينقلب النظام الذي نسلكه في قصيدة رأساً على عقب في قصيدة أخرى.

وإذا تعصت علينا قصيدة من القصائد، وأبت أن يفض ختمها، وأن تهتك أسرارها لتتكشف رؤيتها المركزية، فما علينا إلا أن ندور معها كما تدور الساقية حتى يتدفق ماؤها ويدر خيرها. ولا يتم ذلك إلا عن طريق القراءات المتعددة التي تخلق ألفة بيننا وبين القصيدة. كما أنها تتيح مجالاً للخواطر أن تنثال على العقل، ومن خلال القواسم المشتركة بين الآراء المتباينة التي تنتجها تلك القراءات ـ سواء أكانت ذات طابع جزئي أو كلي ـ فإن الرؤية الفنية ترسو على نحو واضح على شواطئ تفكيرنا. وتلعب ثقافة الناقد وخبرته ودربته دوراً في الكشف السريع عن تلك الرؤية الراقدة في الأعماق.

وفي مثل هذا المنهج النقدي يتقصى الناقد العتاد الجمالي الفعال الذي يؤثر في بنية النص الشعري، ويجعلها قادرة على التأثير في نفوس المتلقين. ويفرض ذلك على الناقد أن يمتلك حساً فنياً مرهفاً، وموهبة متفوقة على تقمص إحساسات الناس؛ لأن الكشف عن العلاقة بين البنية الداخلية للقصيدة والواقعة الخارجية يجعلنا قادرين على تقدير المسافة الفاصلة بين الواقع الفني والخارجي، بين الحلم والحقيقة، بين تهويمات الحلم ونتوءات الواقع المحسوس. ويتطلب هذا المنهج التعامل ـ مع القصيدة من منطلقين رئيسيين هما: رصد الأدوات الفنية التي استعملها الشاعر، والكشف عن الطرائق التي نهجها ـ عن وعي أو غير وعي ـ لتوظيف تلك الأدوات. وفي تطبيقنا لهذين المنطلقين نرى أن أساسيات البحث الأسلوبي تتحقق من خلال محورين: المحور الرأسي، أو نظام البدائل، كما يذهب إلى ذلك البنيويون الأسلوبيون، والمحور الأفقي الذي يُحدد العلاقة بين الكلمات في بنية الجملة أو العبارة أو العلاقة بين العناصر المتفاعلة في البنية الكلية للنص الشعري.

وقد اكتسبت القصيدة الجديدة كثيراً من تعقيداتها من الرؤية الفنية التي بنيت في أرضها؛ لأنها تقوم في أرض الحداثة. «والحداثة رؤية قبل أن تكون شكلاً فنياً». والرؤية عند أصحاب الحداثة «تغيير لنظام الأشياء، وقفز خارج منطقها.. ومن هنا كانت (الرؤية) خروجاً عن الأشكال الفنية المألوفة إلى أشكال غير محددة بقالبية جاهزة. إن (الرؤية) هي تمرد على سلطان النموذجية الفنية الموروثة، ودخولها في أشكال غير معروفة...»[3].

وأستطيع أن أذهب إلى أن الرؤية الفنية عند أصحاب الشعر الجديد قفزة

خارج المفهومات السائدة... ونوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم على حد قول أدونيس[4].

وكانت الرؤية الفنية عند الشاعر عارف الخاجة وبعد قراءات ثلاث، لدواوينه الثلاثة، قد استوت في أقانيم ثلاثة:

1 ـ اللغة والعالم المبتدع. 2 ـ البطل الرمز. 3 ـ الأرض والوطن.

أولاً: اللغة والعالم المبتدع:

تجاوبت في القصيدة الجديدة الحادثة التاريخية ذات الأبعاد المعرفية التي تعتمد الواقع المادي المحسوس، مع المناخ الأسطوري المعبأ بالصورة ذات النكهة الصوفية التي تنهل من بئر الأحلام. وقد عملت هذه القصيدة على اكتشاف ذلك «البعد الميتافيزيقي الكامن في الوجود البشري، لا تصوير الواقع العادي، فهي من ناحية شبيهة بالحلم، ولكنها من ناحية أخرى تختلف عنه في أنها إشراق في أعماق الذات، يتفتح به العالم (وجوداً فخم التصاوير) وللمشاعر (يقظى) في أنصع لحظات الوعي صحواً وحساسية. هذا التيقظ هو ما يجعل كتابة القصيدة (خلقاً واعياً)، فيه اختيار للعناصر وتصوير وتشكيل..»[5].

وقد تجلى هذا المفهوم في أدق صوره عند عارف الخاجة؛ فجمع في لوحاته الشعرية بين حالتي الحلم والوعي المتيقظ كما سبق لي أن أشرت.

ولما كانت القصيدة الجديدة رؤية عند الخاجة كان لا بد أن يستغرق في عالم الذات، وتتكشف أمامه الغيبيات التي تمده بالمعارف؛ فيبدع عالماً صوفياً غريباً عن عالم الواقع؛ وإن كان ـ في حقيقته ـ صورة باطنية له.

وتجيء الرؤية على شكل إشراق في الذات المبدعة وتولد قوانين داخلية تضبط عالمه وتسيطر على بصيرته النفاذة، وتخترق السطوح الخارجية للأشياء والظواهر إلى ما وراءها. ويتفقد الزمان والمكان خصائصهما، ويسيطر الزمن الحاضر الممتد نحو المستقبل، ويتحطم الماضي على نحو كامل لأن الحاضر يقام على أنقاضه.

في الحلم يتحد الفنان بالمجهول، فتظهر العلاقات الخبيئة بين الأشياء من جانب وبين الإنسان من جانب آخر. ويظل الحلم يدر صوراً شعرية تكشف ما

ورائيات الواقع المحسوس. ويتلبس الحلم ـ هنا ـ طقوس الصوفية، يقول أدونيس «إن الصوفية استشفاف المجهول واكتشاف ما يختبئ وراء هذا الستار الكثيف الذي هو الواقع الأليف اليومي»[6]. وفي تصوري أنه ليس مقصوداً أن يكون العالم المجهول الخبيء وراء المحسات الظاهرة عالماً صوفياً، لكنه يسبح في مناخ صوفي؛ الأمر الذي يجعل النص مشحوناً بدلالات مكثفة عميقة تحمله لغة تتكافأ معه في درجة تعقيده ولولبيته، وقد عبر أدونيس عن هذه اللغة، فقال[7]:

أعرف أن الطريقْ
لغةٌ في شعوري، لا في المكان
لغةٌ في العُروق، وفي نَبْضها، لغةٌ في السّريرةْ
حيثُ تأتي المسافاتُ من أولِ الروحِ موصولة بالبريقْ
ببريقِ الفتوحات والكشف والعابرينْ
في التّخوم الأخيرةْ

ويمكننا أن نُمثّل لهذه اللغة من شعر الخاجة حين يقول: (من قصيدة النهر المتجمد) (1: 33):

وقنوطُ الفجر
تَمَلْمَلَ في أفواهِ الجَدْب مفازات
تَنْتَعِلُ الأرواح وتمضي بالأخدار
إلى خارج خارطة الأقمار
وتتلو لمدارات اللاموجود
عن الرّهبةِ في أسمالِ ليالٍ
سَحَبَ القمرانِ ستارَ الرّعشةِ عن عورتها
فالتحفت بالتنديد
وقالت للأطفال وللأبطال:
أنا معكم

هذه لغة تُنبئ بأن ما يختزنه الشاعر في أعماقه من قيم نفسية يفوق ما يمكن أن تشير إليه أو توصي به اللغة العادية. وهي تَتَغَوَّرُ أعماق اللاوعي؛ لتستكشف هذه المنطقة المضببة المجهولة. وتستخدم لذلك الخيال بكل طاقاته

وإمكاناته ؛ لتظفر بصور كانت دفينة في هذا الخيال المستثار.

وحاول الشاعر أن يحطم القوانين العقلية والمحسة ، وجعل يعانق عالمه بأحاسيسه ؛ ليعيد بناء تلك العالم من خلال الجمع بين المتنافرات ، فتبدو وكأنها متآلفة . وفي هذا السبيل تبدو العلاقة بين القنوط والفجر متباعدة ، بل تكاد تكون مفقودة . وأن التّملْمُل ينتمي إلى حقل دلالي لا علاقة له بالفجر من قبله ، ولا علاقة له بلفظة الأفواه من بعدّه . وإذا كنا نتصور إمكانية قبول العلاقة بين الأفواه والجدب عبر تركيب استعاري يذيب خصائصهما ، فإن قانون اللغة العادية لا يجيز أن يتحول قنوط الفجر ـ من خلال حركة تداخل وتشابك ـ إلى مفازات ... وتظل الدائرة اللغوية في بنية التقافية مستمرة (لتنتعل المفازات الأرواح) ، وأية غرابة في تداخل حقول هذه الدلالات المتناقضة والمتباعدة ؟!. ولم يتوقف سيلُ التداخل والتعانق بين الدلالات ، لأن انتعال الأرواح يفتح الطريق اللغوي إلى أن تمضي المفازات بالأخدار إلى خارطة الأقمار. وتمتد الحركة اللغوية الموازية للأحاسيس الداخلية ـ وفي ظل طعم المناخ الصوفي ـ تتلو المفازات لمدارات اللاموجود (وهو بعد ميتافيزيقي) عن الرهبة في أسمال ليال . إنه يقذف بآخر الصورة لتلتصق باللوحة ؛ فيجعل القمرين يسحبان عن تلك الليالي ستار الرعشة عن عورتها ، وتكتمل اللوحة حين يجعل هذه اللوحة تلتحف بالتنديد ؛ لتغطي تلك العورة .

وفي هذا البناء المشبع بالرذاذ الأسطوري بنى الشاعر هذه اللوحة بكل ما يرتسم على جبهتها من (صور مقطورة) . فكل صورة لا علاقة لها باللوحة الأم إلا من حيث كونها مقطورة بالصورة السابقة لها .

وتكمن الرؤية الفنية عند شاعرنا وعند غيره من شعراء المدرسة الجديدة في أنهم جميعاً يهدفون إلى خالق عالم مواز للعالم المادي المحسوس الذي نعيشه ، عالم تتحقق فيه طموحات ؛ لأنه يخلق شيئاً على النحو الذي يشتهي . وفي لوحة شعرية أخرى يقول(1 : 41) :

وجنونُ البيْدر يحصدُ جُنْدَ السيلِ المارق
خلف مقاهي الحيرة
ينفض عرشَ الطّاغوتِ المُستشري ما بين الماءين

ينازع ينبوع الصدفة
في أعياد البؤس المسلولة
لتُصادر بيت النّحل
بدعوى العدل
ونجمةُ داودَ على أرساغ العُزَّل
تَبْصُقُ في وجه الوطن العربي

تقوم اللغةُ في هذه اللوحة بتصوير العالم الآخر، العالم الرؤية، بخطوطٍ وحركات تُجرِّد واقعنا المادي من كثافته الحسية، وتجعله أقرب ما يكون إلى العالم الأثيري ذي المناخ الصوفي كما سبق أن وصفناه. إن اللغة الكيمياء ــ وتلك لغةُ جلّ شعراء المدرسة الجديدة ــ هي التي جعلت شاعرنا يصنع للبيدر المجنون، وللسيل المارق جُنْداً، وجنونُ البيدر يحصد جنده، ويُحَدِّدُ مكاناً غريباً فاقداً لنعوته المحسوسة: «خلف مقاهي الحيرة» حتى لو جاوزنا استعارة «مقاهي الحيرة» فإننا نُلْفِي أنفسنا إزاء عالم خاصٍّ صنعه الشاعر، وقد كَوَّنَ الخيالُ لبناتِه الأساسية. ويستمر تَمَدُّدُ هذه الصور عبر اللوحة؛ فيصنع من جنون البيدر قوة تنفض عرش الطاغوت، وهي استعارة يتوافر فيها التصالح بين عالميها الخارجي والداخلي. لكن الصور المقطورة لم تتوقف ولم ترْسُ مراكبُها؛ لأن الشاعر استمر في قطر صوره ببعضها، فجعل النفض طاغوتاً غريباً، أي نوعٍ من أنواع الطاغوت؟!. ويتوقف قطار الصور، ثم يبدأ الشاعر في رصّ الصور رصَّ تحاذٍ حيث جعل النفض يقف إلى جانب المنازعة والمصادرة والبصق. ولكنه لم ينس أن يضع لكل فعلٍ من هذه الأفعال المضارعة (المحاور) جزيرة، لها أشكالها التي لا مثيل لها في واقعنا المادي المحسوس، إنها جزيرة الأساطير، فالمنازعة واقعة على ينبوع، والينبوع يتخلى عن خصائصه؛ ليذوب في الصدفة فيغدو ينبوعاً أثيرياً. وهكذا يبدع الشاعر عالمه الجديد بفعل تجدُّد الخلق اللغوي؛ فيكون هذا العالم المبتدع خلقاً لغوياً خالصاً.

ويعمد الشاعر ــ أحياناً ــ إلى إبداع عالمه الأسطوري من نثريات ليس لها أحجام أو حدود مادية أصلا؛ استمع إليه يقول (1 : 40):

والطّيفُ على الماسات الزُّرق يُفَرِّخُ في صولات الآفاق
أمام كمين الليلك يرتعدُ الغيثُ الأزلي

بمضمار الرهبة يمسحُ دمع الغضب الماثل
كالفيروز الراكع بين أيادي السوسن
يسألُ عن تمثال الجرح الواثب من بدن الأحلام
الفارة من متحف هذا السجن العربي
إلى متحف هذا السجن العربي

إن عناصر اللوحة المُشكّلة من: الطّيْف، وصولات الآفاق، وكمين الليلك، وبدن الأحلام الفارة، نفضت عن ذواتها صفة الماديات وارتقت فوقها ... أو أنها تخلصت من تلك المادية في حالة اتصالها مع غيرها من الألفاظ أو التركيبات اللغوية.

إننا لا نهمل ـ ونحن نشخص هذا الصنيع الفني ـ أن نذكر أن طريقة ارتباط الكلمات المُوظّفة لخلق هذا العالم المبدع ورسم حدوده، تشير إلى أن الشاعر يتعامل مع ذلك العالم المُبْدع، عالمه الأسطوري، كعالم له حدوده؛ حتى إنه إذا ما استغرق فيه استغراقاً كاملاً، ووصل إلى تخومه الأخيرة خرج من الحلم إلى الحقيقة، من العالم الأثيري ـ الذي تُعْتَصَر في داخله كلُّ طاقات الخيال ومخزونات الذاكرة في صورها الهيولية ـ إلى العالم الواقعي المُحَسّ.

وأكبر دليل على ذلك أن الشاعر كان يصحو في نهاية طوافه بعالمه المُخْتَرع على دور الوعي المُدرك ينفذ إلى داخله؛ ليُبدِّد ضبابية الأحلام. ففي خاتمة كل لوحة من لوحاته يتيقظ وعيه؛ فيقول في خاتمة لوحته الأولى:

وقالت للأطفال وللأبطال
أنا معكم

وفي خاتمة اللوحة الثانية يقول:

ونجمة داود على أرساغ العُزّل
تبصق في وجه الوطن العربي

وفي خاتمة اللوحة الثالثة يقول:

الفارة من مُتحف هذا السجن العربي
إلى مَتحف هذا السجن العربي

حالات شعرية يبلغ فيها الصحو أوجه، وكأن ثمة صراعاً بين حالتي الحلم والصحو، وأن الحلم لم يكن استحضاره لهذه اللوحات عبثاً، بلَ مُوَجَّهٌ نحو تحقيق أغراضٍ إنسانية حتى وإن لم يَعْمَد الشاعر إلى ذلك.

كان شاعرنا ـ إبان عملية الإبداع ـ يعيش حالتين من حالات الشاعرية، وهما غير متجانستين، إحداهما: تتم فيها غيبةٌ «مكتملة» يستغرق من خلالها في عالم الأحلام المُنقطع كلّية عن الوعي وعالمه المنطقي. أخراهما: حالات صحو يغيم فيها المُبدع في تهويماته؛ فيكون انقطاعه جزئياً وغيبته مؤقتة، فيمارس في وضع بين اليقظة والاستغراق الحالة الشعرية. وإذا كان الشاعر قد صنع في الحالة الأولى مُناخاً أسطورياً وجوّاً صوفياً، فإنه في الحالة الأخرى إما أن يُؤدِّي غرضه على نحو مباشر، أو أن يستخدم تركيبات مجازية يمكن تقبلها دون شطط أو إسراف في التأويل. ومن هذا قول الشاعر يخاطب بيروت (1 : 21):

فإيه يا بيروت... يا بيروت
في عينيك ينتفضُ الصباح
وترقصُ الأعراس
تنهمرُ الشموس
ونحن لا زلنا نسائلُ مقلتَيْك،
ونسألُ الصَّوْتَ المُدوِّي
كيف نَأْتي .. كيف نأتي،
والعروبة أمَّها في العيد حاخامُ الغُزاة
وسَبَّحَت باسم التنازل في الصّلاة؟؟؟

هذه حالةٌ شعرية وضعت الشاعر في شبه وعي في بداية الأمر، ولكن ما لبثت الضبابية الشفيفة أن أتاحت للسّطوع أن يَجْلُو الصور، فيشير إلى حاخام الغزاة وزيارة السادات للأرض المحتلة واعترافه بالكيان الصهيوني .. إن الشاعر ـ في مثل هذه الحالة ـ يُطلُّ برأسه ليقف على نحو جليّ خارج دائرة القصيدة الجديدة، التي لا تعترف بالمستوى الدلالي، من حيث الدور الذي يلعبه في بناء الواقع المحيط على نحو يحقق للأمة حضارتها، وكونها الذي تطمح في تحقيقه.

وإذا كان قد استعان ببعض التعبيرات المجازية مثل: «ينتفض الصباح ـ

ترقص الأعراس ــ تنهمر الشموس» فإنها لم تستطع أن تنقله إلى جو الأحلام، أو أن تنقطع به عن عالم الواقع، بل إنها أكدت وجود ذلك الواقع وعمقته بوساطة الخيال، الذي وسع حدقته وأثرى وجوده؛ ويتضح ذلك على نحو أكثر وضوحاً حين يقول (1 : 25):

ارسميني يا رُؤى بيروت في القدس قيامةْ
وازرعيني في خيام اللاجئين
نخلةً تنمو بأحضان الشموعْ
أنهراً تشربُ من كأس النشيدْ
واحفظيني بينَ جَفْنَيكِ معنى
يتغنّى بالرّجوعْ

فالخطاب هنا لبيروت، واستعمال أفعال الأمر على هذا النحو: «ارسميني، ازرعيني، احفظيني» واتخاذها مرتكزات أساسية ــ تتحلق حولها اللوحة الشعرية ــ يدفع بنا تجاه توكيد حالة الصحو المكتمل؛ مع ما في هذه اللوحة من قيم استعارية، جاوزت حدود المجاز إلى التصوير الرمزي المُكثّف في مثل: «ازرعيني في خيام اللاجئين نخلة» و«نخلة تنمو بأحضان / الشموع» «أنهراً تشرب / من كأس النشيد» و«احفظيني بين جفنيك معنى»؛ لأن بعض المفردات وتركيباتها تحمل إيحاء رمزياً مثل «نخلة» و«كأس النشيد» و«أنهراً تشرب» و«قيامة». وعلى الرغم من كمية الخيال التي تُغذّي عروق اللوحة فإن التصالح ما زال قائماً بين العالمين الداخلي والخارجي. لكن الأمر الذي يجب مراعاته، ونحن نتعامل مع هذا اللون من الصور الشعرية، هو أن الشعراء الجدد لم يعودوا يتعاملون مع هذه الأشياء المتناثرة في واقعنا الخارجي كمجرد أشياء، ولكنهم يستخدمونها رموزاً وإشارات تستدعي إشارات أخرى؛ في حلقة من التداعيات والاستحضارات لارتباطاتها القديمة.

ويصل الأمر بالشاعر عارف الخاجة ــ وفي هذا خروج عن تقاليد القصيدة الجديدة واقترابُ التحام مع القصيدة الحديثة ــ أن يصدع برأيه ورؤيته بوضوح يتخلى جزئياً في التعبير عنه عن المجاز وغيره من التقانات، ويستبدلها ــ ولو على نحو محدود ــ بالتعبير المباشر في مثل قوله:

علقوني في المزادْ
وقفوا حولي صفوفاً
وأنا أرمق هاتيك البلادْ
صرْت صوتاً مقْلقا
يقْتني في الصُّبْح أحلامَ الطريقْ

فإذا استثنينا الشطر الأخير فإن التعبير يكون على الحقيقة. لكن هذا التداخل بين الحلم والحقيقة عند الشاعر أشبه ما يكون بفكرة اللوحة والبقع الكائنة على سطحها. فهناك بُقعٌ يُحسّ الرّائي معها بأنه في عالم غريب منقطع عن عالمنا الواقعي، وثمة بقعٌ مجاورة لها أو متداخلة معها، يعلو فيها صوتُ العقل، وترتفع في محيطها شمسُ المنطق. ولذا فإن الناقد لمثل هذه اللوحات في القصيدة الجديدة يبحث عن حالات الصحو في لفافات الحلم، ويبحث عن منطقة الحلم الغائمة في ردهات لحظات الصحو. ويجعلنا هذا الادراك النقدي نذهب إلى أن الحالات الحلمية والأجواء الأسطورية والمُناخات الصوفية كثيراً ما تكون مصنوعة، ولم تكن انثيالاً تلقائياً لحالات معينة تنبع من مخزون اللاشعور الفردي أو الجمعي.

وعلى الجملة فإن القصيدةَ الجديدة عند شاعرنا وعند غيره من الشعراء الذين ينتمون إلى طائفته، تُعدّ مُغامرة، ورحلة استكشاف في أدغال اللغة يُفتِّش فيها عن كُشوفات لُغوية متفردة، يستطيع من خلالها أن يصنع عالماً جديداً، تتحقق فيه آماله وطموحاته التي عجز عن تحقيقها في عالمه المادي المحسوس.

لم يعد الشاعر الجديد ـ كما هو الحال عند الخاجة ـ أسيراً لما تفرضه الطبيعة الخارجية ونثرياتها بل غدا مُطوّعاً لها، يُعيد تشكيلها، ومُعيداً لرسم هيئاتها وأشكالها وكأنها من صنع الفنان؛ لأنه يستعين على رسم صوره باستغراقه في كونه الداخلي، مُتوكئاً على الخيال الديكتاتوري المُتسلط. يقول محيي الدين بن عربي[8] «فما أوسع حضرة الخيال، وفيها يظهر المُحال، بل لا يظهر فيها على التحقيق إلا وجود المحال»؛ استمع للشاعر (1: 28):

يا نهراً فيك ننامُ وأنتَ تنام ولا تصحو

وإذا لاحَ هلالُ الوَجْد
على شُرفات المقلة تقسو
وأرى بُرْدَيْكَ كنهْدين
ينامان على كفّيّ
وعند الفتنة ينتفضان

ثم يقول (1 : 30) :

ونبحثُ عنّا في فكّيْكَ وتبحثُ عنك بفكّيْنا
خُذنا فرّقنا بالأقساط على مَنْ شئتَ
فنحنُ دموعُك في الأحزان

هذا النهر ليس نهراً عادياً، ولكنه من ممتلكات الشاعر، استطاعت رؤيته أن تفرزه على ذلك النحو. وتلك رؤية تخترق الواقع إلى ما وراءه، إن هذا النمط من التصوير يثير فكرة الكون الشعري، تلك التي قال عنها أرسطو في الفصل الخامس والعشرين من « الشعريات poetics » : « إن المُحاكاة الشعرية لا تعرض الأشياء كما كانت أو تكون، بل الأشياء كما ينبغي أن تكون، أو كما يُقال أو يُظنّ بأن تكون »؛ ولذلك فإن «فيدياس لم يصنع زيوس وفق نموذج بين الأشياء التي تدركها الحواس، ولكن وفق إدراك الصورة التي قد يتخذها زيوس إذا أراد أن يتجلّى للأبصار»[9].

ويعمل الناقد جاهداً لاستعارة عيني الشاعر؛ ليرى العالم من وجهة نظره، ويتعرف إلى عالمه من خلال اللوحات والصور الشعرية التي أبدعته على نحو فريد مستقل عما تقع عليه حواسه. يقول فرويد « الفنان ـ في الأصل ـ رجل تَحَوّل عن الواقع لأنه لم يستطع أن يتلاءم مع مَطْلب نبذ الإشباع الغريزي، كما وضُع أولا. وبعد ذلك أطلق العنان في حياة الخيال لكامل رغباته الخيالية ومطامحه »[10]. فحين يقول الشاعر (1 : 23) :

خافقي أرضٌ وطفلٌ وشظيّةْ
يصبغ الدّنيا بلا لون،
سوى لون القضيّةْ
حُلتّي بحرٌ وبرٌّ وسماء

نظمتُ وجْدي وسجني في عقودْ
صرتُ مجذافاً على الشطّ يُغنّي
ثم ينْأى ويعودْ

أطلق الشاعر خياله فاتخذ الأرض والطفل والشظية خافقاً له، ويغدو صبغاً بغير ألوان، ولكنه يتخذ السياسة لوناً، والبحر والبر والسماء حُلّة، ويَنْظِم الوجدان والسجن عقداً... فما يعجز عن تقديمه العالم الواقعي يُوغّره عالمُ اللغة بتركيباتها الجديدة والمُدهشة. وهكذا تتحول الصورُ إلى أجسام عائمة يُحاورها الناقد ويدور حولها ويتحايل عليها ويستدرجها؛ حتى يتمكّن منها فتبوحُ بأسرارها. وما عليه إلا أن يجمع تلك التداعيات التي ترد إلى خاطره وذهنه. وصدق لونجينوس حين قال: «لا يَتَأتّى الحُكْمُ على الأدب إلاّ بعد الكثير من الجهد»(١١).

يفرغ الناقد من قراءة النص الشعري فيكون قد حَمَلَ في مُخيلته تصوُّراً متكاملاً عنه. من حيث رسم القصيدة والكشف عن بنيتها، وما يتصل بها من قوانين جمالية قابلة للتزاوج معها، يستدعيها على نحو حركي. إن عملية التفاعل الجدلي بين القصيدة بما فيها من حيل وإغراءات وبين الخزين الثقافي عند الناقد، تُوَلّدُ عنده حالة إبداع جديدة، يستطيع من خلالها أن يتعامل بمرونة مع تَفَرُّدِ النص المنقود في رؤاه الفنية وتقانات صياغته. فالشعر الجديد ــ ومن خلاله لغته ــ يقيم علاقات جديدة بين عناصر بنائه، وعلى الرغم من غرابتها فإنها تبدو طبيعية في ظل قوانين الرؤية الجديدة. يقول الشاعر (1: 64، 65):

إلهي فكيف تموجُ البحار،
إذا السّوط فرّق بين البحار وأمواجها؟
وإذا الصّمت صادر رسمي
نَفَتْني الوجوهُ المُوشاةُ بالليل والزّمهرير
وعشقي الكبير
يُعانقُ أرضاً ستذكرُ اسمي
إذا سألوها عن العاشقين
ستعرفُ وجهي
إذا ما رأتني مع الواقفين

إنّ ثمة أموراً تبدو مُتعذرة على الفهم إذا ما قُرئت في إطار صورها الجزئية، ولكنها إذا نُظر إليها في لوحتها الكُلّية أمكن حَلُّ رموزها وفكُّ طلاسمها. فالسّوطُ لا علاقة بينه وبين البحار والأمواج، والصَّمتُ مُنْبَتٌّ الصِّلة بالرسم والنفي، والوجوه لا رابط بينها وبين الليل والزمهرير، والأرض لا تتعلق بالاسم والوجه، ولكن هذه المظاهر جميعها تبدو علاقاتها طبيعية في ضوء اللوحة الكاملة، التي تغدو فيها هذه الأمور رموزاً لقيم خبيئة فيها. فالسّوط رمزٌ للقهر الذي يُفرق بين المُتلازمات، والصّمتُ رمزٌ للسّلبية التي يصنع معها كيان الإنسان وشخصيته، والأرضُ رمزٌ للرّحم الذي يُوَحِّد بين العاشق والمعشوق...

إن لغة الشعر الجديد تبني العلاقات بين عناصر لوحاته على مبدأ التناقض بين ظواهر العالم الخارجي، ذلك التناقض الذي يُولِّد التوافُق والتّجانُسَ، بل واتحاد الأضداد، فيُطل الخيرُ من مغارات الشَّرِّ. يقول الشاعر (1: 65):

رمتني جمارُ المدينةْ
من فُتُحات السماء البعيدةْ
كنت وحيداً
أُعاقرُ نبعَ النّوى والشجون
أُكابدُ وقت ابتداء الرحيل
وأرحلُ.. أرحلُ.. أرحلُ وحدي
ويغدو طريقي
نشيداً أُردِّدُهُ في السّجون

عبر تحوُّلاتٍ عدة انتهى الأمر إلى أن غدا طَريقه نشيداً. فبعد الوحدة، وبعد أن رمته جِمارُ المدينة من ارتفاعات سحيقة إلى العالم السُّفلي.. وعبر رحيل لا ينتهي تَتَبَدّلُ أحوالُ المُعاقر لنَبْع النّوى والمُكابد للزمن، وقد حدثت ولادةُ النّشيد من رحم الظروف السيئة التي بلغت ذروتها بميلاد الخير. ثمة قطبان يتصارعان، كُلٌّ منهما يُحاول أن يجذب الآخر أو ينتصر عليه، لكن التفاعل الجدلي بينهما يحقق لَذّةً للقارئ، الذي يَتَقَرّى تفصيلات ذلك في العناصر الجُزئية للوحة المنقودة.

وفي هذا العالم المُبْتَدع قد يضع الشاعرُ العالمين الأسطوري والواقعي قُبالة بعضهما، أو أن يتداخلا فيستعيرُ كُلٌّ منهما بعض صفات الآخر. يقول الشاعر (1):

كلامُ الأرض طفْلٌ
سرقوا منه الأصابعْ
باتَ يُحصي الهَمَّ في شَدْوِ الزوابعْ
حَمَلَ الأحزان من دارٍ لدارْ
حين خانته الصوامعْ
وطني الطالعُ من حنجرة الفجر وأصوات الجوامعْ
عشقُك المجنونُ آهاتٌ وأحلامٌ وبركانٌ ونارْ

إن عناصر اللوحة وأبعاد الصور تتكون من أصول مادية، لكن التقاءها ينتج صوراً ذاتَ مياسم أسطورية، وإلاّ فكيف يمكن أن يكون كلامُ الأرض طفلاً، ثم تُسرقُ أصابعه، ويعود ليجعله يُحصي الهمَّ، لكن عملية الإحصاء تتم في شدو الزوابع. ويطلع الوطنُ من حنجرة الفجر ومن أصوات الجوامع، ويتحول عشقُ الوطن إلى آهاتٍ وأحلام وبركان ونار، تكديسٌ للصور التي يتداخل فيها نسيجُ الحلم والواقع.

ولعل سمة التجريد المحْض من أبرز صفات الأشياء في هذا العالم الشعري المُبْتَدع. يقول الشاعر (1: 71):

وإن قامت الرِّيح
تنحتُ بالرّمل وجهَ الفضاء
وتغسلُ بالموج ظهرَ الخليج
تطوفُ بأعشاش كُلِّ الطّيور
وتنزعُ روحي
قصيدة عشق بجذع الأريج
تُبركِنُ صدري إذا ما ترامت
جميعُ الحضارات بين يديَّ

وخَرّت لإبداع شعب
تَفَجّرَ في مقلتيه الزمان

فقدت الأشياءُ علاقاتها وأقيمت علاقاتٌ جديدة، أو أبْدلت بعلاقاتٍ أخرى؛ فالريح لا تنحت بالرّمل وإنما تنحتُ في الرمل، ولا تغسلُ بالموج ظهر الخليج؛ لأن الخليج هو الذي يستعمل مَوْجَه، والروح لا تُزْرع بجذع الأريج. ويمكننا أن نقيم علاقة بين المفردات المستعملة على نحوٍ آخر، سواء أكانت القراءةُ أفقيةً أم رأسية مثل: «الريح، الرمل، الفضاء ـ الموج، الخليج ـ ظهر، صدر، جذع، يدي، مقلتيه ـ شعب، حضارات، زمان».

وكنتيجة عامة أقولُ إن الرؤية الشعرية عند شاعرنا ـ كما هو الحال عند غيره من أصحاب الشعر الجديد ـ شيء تجيش به الصدور فتقذفه على الألسنة، كما نقل لنا الجاحظ على لسان صَحّار بن عيّاش العبدي؛ وإنْ كُنّا نستبدلُ الصدور باللاشعور. وفي هذا الشعر رصدٌ لأحوال العالم المُتغيِّرة، وهو ولادة جديدة لعالم قديم، يقول أبو لينير: «فنحن نودُّ أن نمنحكم عوالم غريبةً وشاسعةً حيث تُقدِّمُ وردةُ الأسرار نفسها لكُلّ مَنْ يُريد أن يقطفها». ولما كان اللاشعور مصدراً وينبوعاً لهذا الشعر جاء مُفككاً غير مُترابط؛ لأنه زمن اللاشعور المدفون في الذاكرة. وعلى ذلك خرج أصحاب الشعر الجديد من الزمن الموضوعي الخارجي لأنه فوق إرادة الإنسان، بل هو القوة التي تهزم إرادة الإنسان دائماً. ومن هنا تم تجريدُ الظواهر والأشياء من النسق المألوف في الزمان والمكان.

2 ـ البطل الرمز:

وظاهرةُ البطل الرمز تُعدُّ وجهاً من وجوه الرُّؤية الفنية عند شاعرنا حيث جعل كل ما في قصائده يتمحورُ حوله، الأمر الذي جعلهُ مُرتكزاً لجميع الأفعال التي «يخلقها أو يُبدعها أو يتحملها فيصبح البطل مُسْتَقرًّا لجميع التفاصيل التي تُخبر بدورها عن بقية العناصر وتمنحها حُضوراً فعليًّا..» [12].

ومن إهداء ديوانه الأول «بيروت.. وجمرة العقبة» تنبثق إيحاءاتُ الرؤية الشعرية حين قال: «إلى الكنعانية التي أزهرت في عَيْني سعد صايل»، وفي ذلك تأكيد للشخصية الكنعانية وإلى الجذور العرقية للإنسان العربي، في

مواجهة الشخصية العبرية التي يكدّ الإسرائيليون ليزرعوها على أنقاض الوجود العربي. وقد وجّه الشاعرُ شخصية الشهيد البطل سعد صايل؛ ليكون أسطورة مُعاصرة وقناعاً رمزياً للقيم النضالية التي تجاوزُ حدوده، بل يُمثّلُ المناضل الإنسان في كُلّ مكان. يقول الشاعر (1 : 5):

قد وُلدتَ الآن عشرين نَبياً
وزمانا أبدياّ
قد وُلدتَ الآن شَعْبا
سوف يبْقى
سوف يبْقى
يأكُلُ الصَّخْرَ ويَرْميهِ شَظَايا

وفي دائرة المُناخ الأسطوري يَتَحوّلُ البطلُ الرمزُ عشرين نبيًّا، والنبيُّ يعملُ في صمتٍ لأنه غير مُكلَّف بتبليغ الرِّسالة، ويتحوَّلُ الزمن الآني إلى زمن مُطلق لامحدود، كما يتحول الفرد أُمة (شعباً)، يتمتعُ بصفات خارقة تفوق أفعالَ الإنسان، وترْتقي إلى ما فوق طاقاته وإمكاناته.

وفي مساحة ثانية ترتفع حدّةُ النبرة الخطابية، وبتعبير مباشر تنعدم الواسطةُ المجازية. يقول (1 : 6):

يا فلسطينُ.. فلسطينُ .. سنأتي
خَلْفَ سَعْدٍ
نحملُ الشَّمْسَ على الكفَّيْن مهراً عربيّاً

ثم تَخَلّى عن هذه المباشرة فقال:

قد أتَيْتَ الآن صدراً
للمسيرات وقامات البيارقْ
خلفكَ الموكبُ من صبرا وشاتيلا،
يرشُّ الأرض تُفّاحاً وزيتونا،
وغابات زنابقْ

صورة جديدة وَلّدتها رؤية جديدة لعالم مطروح بين أيدينا، إنها صورة البطل

الرمز سعد صايل، وقد اتّخذ شكلاً لم يكن له من قبل. تلك رؤيةٌ تنأى عن العاديّ المألوف. تَحَوّلَ البطلُ صَدْراً للمسيرات، وقامات للبيارق يَتْبَعُه موكبُ الشهداء. إنها مسيرةُ الشّهداء الذين يقودهم، إنهم يُوَصلون الأرض يُعطونها وجهها الحقيقي، فيرشونها (تفاحاً وزيتوناً وغابات زنابق)، وهي أمور تُعدّ علائم على الوجه المُمَيّز لهذه الأرض، إنهم يخشون أن تفقد الأرض خصائصها، وتَلْبَسَ وجهاً غير وجهها الطبيعي. ويبني الشاعر في فنه فعلاً مُوازياً لأفعال الشهداء في بطولاتهم الخارقة.

وإذا كان الشاعر قد اتخذ من سعد صايل رمزاً لشخصية البطل المعاصر فإنه لم ينسَ في لوحةٍ تاليةٍ مباشرة أن يُزاوجَ بين القديم والحديث؛ فيستعين بشخصية تُراثية كعبد الرحمن الدّاخل الذي استطاع أن يفرض وجوده في الشمس فيُتَّخَذَ أنموذجاً يُحْتذى. ويتميز الشاعر عارف الخاجة عن غيره من أصحاب الشعر الجديد في أنه نجح في خلق تعادُلٍ بين العالم المثالي الذي يبتدعه من خلال اللغة وتركيباتها وبين العالم الواقعي المحسوس. وانفلت الشاعر بذلك جُزئياً من أَسْر الحداثة التي ترى أن الرؤية الفنية ــ في بعض جوانبها ــ تخطيطٌ فكريٌ غيرُ قابل للتطبيق الأرضي. يقول مخاطباً عبد الرحمن الداخل (1: 9):

تَوَهّج جرحُك حتى الثّمالةْ
أنت المُعَنّى
وتيجانُ غرناطة أشْعلتني
أمامَ يديكَ فكُنْتَ القَدَرْ
وكنتَ القيامةْ

يتفاعل البطل التاريخي مع هموم العصر، فيتوهجُ جرحُه، ويُطلّ الشاعرُ على الماضي فيشتعلُ حماسة بين يدي صقر قريش صانع ذلك التاريخ، فتتفتح الرؤيةُ على منعطفات الماضي لتتخذها قدراً ومآلاً للمعاصرين من أبناء أمتنا. إنه تَوْقُ الفنان لماضيه المُشْرِق، وحُرْقة البطل التاريخي لواقع أمته المُزْري. ومن خلال التفاعل الجدلي بينهما تنتصب الرؤية أفقاً مُشْرعاً تختطه الأمة مِنْهاجاً لمسيرتها.

وكانت خاتمةُ اللوحة، التي قامت على المُقارنة بين البطل الصانع للمجد وبين الأمة المُتخاذلة، قد أبرزت الرؤية الفنية التي تتحكم في نسج عناصرها وتظليل بقعها. يقول الشاعر (1 : 12) :

فوحدَك في العيد تأكلُ كَعْكاً
وتشربُ شَهْداً
وأما العروبةُ تشربُ خِزْياً
وتمضغُ قَيْداً
إليك الطريق
وأنتَ المُعنّى
وأنْتَ الطّليق

إنها رؤيةٌ نكوصيةٌ يائسة تتبدّى قسماتُها من خلال صورة العيد ذي الوجهين المتناقضين عندهما؛ فالعيد ـ عند الشاعر ـ دموعٌ وقهر، وعند البطل التاريخ شهدٌ وكعكٌ. يقول الشاعر (1 : 10) :

إليك اغترابي
وميلاد جُرحي
دموعاً وقهراً بعيدِ القيود

ويصنع الشاعر من ذاته بطلاً مغامراً، إنه الفنانُ الذي يُسْهم في صنع حضارة الأمة ومجدها. استمع إليه يقول (1 : 24) :

جئتُ وحدي
طائراً يبحثُ عن عشٍّ أقامه
بين جُرح وصُمود
حاملاً في القلب شَعْبا
من هوى بيروت يَجْتَرُّ مُدامَه...
أجمعُ النجمات من روح الحريقْ
لعناتٍ وصلاةً وحُروفا

لقد أقام عُشّه ـ وطنه ـ بين جُرح وصمود، بين الكارثة والتضحية، يحمل في قلبه شعباً مُتيّماً في هوى بيروت. إن بيروت هيَ المحبوبة والعاشق الوله الصبّ

هو شعبها . إنه يُولّد الحياةَ من رمادِ الموت والدّمار، تلد الأشياءُ نقائضَها . تتحوّلُ الحرائقُ عنده نجوماً، يستثمر أضواءها هادية في قلب الظُّلُمات . إنها تتحول إلى لعنات على الهادمين، وابتهالاتٍ بالنجاة، ولبناتٍ يصنع منها شعره، وكأنه يتحدثُ عن تجربة الإبداع ومُحرّكاتها وأدوات صنعها.

يغامر الشاعر البطل الرمز عبر تجربة شعوريةٍ ليُبْدع فناً، تتحقق فيه أمنياتٌ لم يستطع أن يحققها في واقعه الخارجي. يقول (1: 26):

كلُ يوم بعد يومٍ
أتمنى بالصباحْ
ألبسُ الآمال والدنيا
وكل العاشقينْ
أنقش الأشواق شعراً في العيون

وهكذا نرى أن الشاعر إذا كان هو المغامر فإن الرؤية المستبشرة الآملة هي صاحبة الغلبة. وتنقلب الصورة وتتلبس روحاً يائسة إذا كان بصدد تشريح الواقع؛ للوقوف على أدواته. وفي اللوحة السابقة يتخنى الشاعر بالصباح، مع ما في لفظة (الحناء) من اقتران بالفرح والعرس، وتحل به الآمال حلولاً صوفياً فلا يصدر إلا عنها، فينقش أشعاره في العيون، في أغلى ما يمتلكه الإنسان.

وإذا كان البطل هو عموم الأمة فإن الرؤية السلبية تلازمه وتحوطه، ويتصرف بوحيها، يقول (1: 9):

فجرّدنا مما شئت
فلن تَلقانا غيرَ حدودٍ
تهربُ ليلاً ونُطاردها كالأشباح
ولن تلقانا غيرَ عجولٍ
تحلبُها المحنةُ والليل
وصوتُ الحزنِ وسجنُ البحر
وبعضُ زبانيةِ الدّجّال

تغيّرت صيغةُ المتكلم من الفرد إلى الجمع، فاصطبغت الدّلالات بلونِ الهزيمة والسلبية والانكسار، فيتحول الناسُ إلى حدودٍ هاربة، وعجول تحلبها

المحنة والليل (والعجول لا تحلب)، وصوت الحزن وسجن البحر وبعض زبانية الدجال؛ وهو ما يمكن تسميته بأسلوب التجميع؛ لأن هذه العناصر التي قامت بعملية الجلب رموزٌ لدلالات خبيئة وراءها، تتَحَلّق كلُّها حول السلبية التي يُبديها الشعبُ إزاء ما يدور حوله، إنه البطل المهزوم.

وصَدَع الشاعرُ بهذه الرؤية في لوحته «اعتزلنا واصل» حين قال (1 : 52):

وشعبي آه
يقولون قد كان شعباً عظيماً
فيا للتتار ويا للمغول
تعرّوا وقالوا: هنا الأنظمة
فهل صَدِئت قبل هذا السيوف
وهل نُحِرَت قبل هذا الحروف
فإن الخليقَة تأبى القيود

يتحسّر على الأيام الخالدة في التاريخ المتحضر لهذه الأمة، ويقف مُندهشاً أمام ذلك التاريخ في وَقَعَاته مَع المغول التتار. وتتملكه رعفةٌ انفعالية عبر استفهامات إنكارية عن صدأ السيوف ونحر الحروف. ثم يختتم هذه اللوحة بلهجةٍ تقريرية بأن الإنسانية تعشق الحرية وترفض المذلة؛ فهل تسلك أمتُنا سلوكاً يتفق ومدخراتها الحضارية وطبيعتها الإنسانية؟!.

ولكن الشاعر لا تمتد رؤيته المنكسرة إلى كُلّ فئات الأمة، بل ينحاز إلى طبقة الفقراء والكادحين، وهي طبقة رغم إخلاصها فإنّ الظلمّ واقع عليها، ومن هنا يتخذ موقفاً مسانداً؛ فيقول (1 : 77):

فالعذابات خيامُ الفقراءِ
السائلينَ الجرحِ عن معنى الوطن
والعذابات دروبُ الحافرين العمرِ بحثاً
عن مراسي الشمس في ظلّ الشَّجَنْ
هل لأن النورِ مَوْؤودٌ بأمرِ الكَفَرَةْ؟
أم لأن النورَ لا يوجد إلاّ
في عصور البَرَرَةْ؟

سيدي الفجر أطلّ
قبل أن تمضغ صبري
داجياتُ السَّحَرة...

إنه الصراع بين طائفتين من طوائف الأمة: البَرَرة والكَفَرة، وبين نقيضين لا يجتمعان النور والظلام، ويستنجد الشاعر في خاتمة اللوحة بالفجر كي ينقذه قبل أن ينفد صبره، فيقع فريسة للسّحرة الذين يقلبون الأمور؛ فيتحول الحقّ باطلاً، وتتمسخ الحقائق أمام طغيان الباطل. لكن البطل الرمز نزيه القبرصلي يتمرد على الظلم والظالمين. يقول الشاعر (2: 58):

أشْعَلْتَ فؤادكْ..
فانفجر الجاثِمُ فوقَكْ
أشعلت بلادكْ
فارتجف الخانِقُ قلبَكْ
أنت أتيتَ قتيلا
وتركت وراءَكَ
اثنين وعشرين قتيلا...
إنّا أعْطيناك الكَوْثر

يتحول البطلُ الفرد إلى مُحَرِّك للأمة؛ فتشتعل الثورة في عروقها لأن البطل رسم لها الطريق، وكان العابرَ الأول لهذا النَّفَق العظيم، فارتعش الظالم أمام صورة التضحية التي قدمها البطل، وكانت المُباركة المقدسة من الأمة «إنا أعطيناك الكوثر». وحَرَص الشاعر على إبراز الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها البطل، فهو فلاح يرتبط بالأرض ويحيا في مساماتها، يقول (2: 32):

فلاحٌ زرع القُنْبُلَةَ الأولى طَيْفَ جِراحْ
فلاحٌ للسَّيْلِ وسَيْلُ الفلاحين رياحْ
ولَهُ يَبْقُرُ بطنَ النَّوْح
لتخرجَ صبرا كُلَّ صباحْ

وتنطلق رؤيته الفنية من تفكير قومي؛ فالقبرصلي طفل عربي لبناني، صنع منه الشاعر بَطَلاً قومياً، وقد بَذَل لديه كُلَّ أحاسيس التعاطف والمُساندة فقال (2: 35):

لمحمدنا القَبْرصْلِيّ أكُفُّ
تبرمنا وَجْداً
القبرصلي على سِمَتي
روحٌ تختالُ ماقيها

ويمزج الشاعرُ بين الوطن والبطل الرمز، ويُؤَسِّس لفكرةِ العناق الأبدي بينهما؛ فيقول (2: 48):

وليَ وَطَنٌ
يأتيك لتمسحَ عن عينيه
طقوسَ العِبْء
ولي وَطَنٌ
ياتيكَ لتخلُقَ مرفأهْ
المغموسَ بوعيك

يتوَحَّد البطلُ بالوطن عبرَ لغةٍ تدخل رحابَ الصوفية والحلم، فتصل اللوحة إلى شفافيةٍ يذوب فيها البطلُ في نسيج الوطن ويتّحد بالمطلقات؛ فيغدو رمزاً لكلّ إنسان مناضل.

إن البطل الرّمز بذرةٌ لِقاح تنتشر بالعدوى، ولا تبقى سجينةً شرنقتِها، في عُزلتها يكمنُ موتُها، وهي مخيفةٌ لأعتى القوى الخارجية حتى في حالة صمتها، يقول الشاعر (2: 42):

طافت امرأةٌ بك حُبْلى
مَرّت بعواصمَ موتانا
أخرجت عيونُك زلزلةً
أسَرَتْ
فهداً، أسداً، نمْراً
والورقَ المكلوبَ الخائفْ
خافوكَ ولستَ سوى الواقف

تضافرت مجموعةٌ من الإشارات لتستدعي سياقات معينةً، فالمرأةُ الحُبلى، وعواصم الموتى، أسر الفهد والأسد والنمر والورق المكلوب.. كُلّها تشير إلى واقع

الأمة بحكوماتها المُرَوَّعة من دبيب الثورة في العقول والقلوب . وأشاع استعمال: الأسر والزلزلة والموت والخوف جَوًّا له نكهةٌ خاصة.

3 ــ الأرض الوطن :

كما كان البطلُ الرمز قومياً تَمَثّل في سعد صايل القائد العسكري لمعركة بيروت الكبرى، ونزيه القبرصلي الطفل اللبناني الذي قام بعملية جَبّارة في صيدا واستشهد فيها بعد أن خَلّف الرُّعبَ في قلب العدو، كانت الأرض هي الوطن الممتد من المحيط الأطلسي حتى الخليج العربي، وكانت بيروت مرتكز الرؤية الشعرية عند عارف الخاجة، استمع إليه يقول (1: 15):

بيروتُ يا روضَ العروبةِ وابتداءَ الأزمنةْ
نحن الثكالى الهائمين الغارمين
نُغَلّفُ التاريخَ بعدك
ثم نبحث عن بقايا العمر
بين الأرصفةْ

فبيروت هي عَالمُ الشاعر، روضُ عروبته، وهو الصَبُّ الوَلِه. وإذا كانت الرؤية هي التي تُذيب الفواصل بين الذات والموضوع إبّانَ عملية الإبداع فإن التوحدَ يغدو طبيعياً بين الشاعر والأرض، فهي الرحم الذي خُلِقَ منه وإليه يعود، وهي موطنُ الخِصب والنّماء والعطاء. يقول (1: 14):

نمارسُ الخَفقانَ فيك
نُعانقُ الأحلامَ في رئِة النّهار
ونرتديك ولا نعودُ رؤى النّوى
فإليك أدمنّا المسيرَ مع الهوى

تمكّنت رؤية الشاعر من اقتحام عالم الإنسان والكون فوَحَّدَت بينهما، فجعلت الإنسانَ يمارس الخفقانَ في الأرض ويعانق الأحلام ويرتدي الأرض، إنها رؤية الصوفي الذي جَرَّد الأشياء، وجعل اللّغة تقيمُ عوالمَ أُخرى غيرَ الواقع المحسوس.

سمت منزلةُ بيروت حتى أضحت إشاراتٍ تستدعي عالماً أثيرياً، له شكلُ

المُحَسَّات ولكنه بعيدٌ عنها مُنْفَلِتٌ من قوانينها وحدودها، يقول (1 : 13):

بيروتُ يا ضِدّ الغروب
وأنْجُماً تَخْتالُ في عُرْس المدائن والحروب
تلملمُ الأحلامَ في كَفَّيْن
حين تُلملمُ التاريخَ للفقراء
تَبْسُطُ شَعْرَها
فوق الزّمان
وفوق عُشّاق البلاد النائيةْ

إن الشَّغَفَ باقتحام العوالم الغريبة المجهولة أدّى إلى تحطيم صُور المرئيات، وبناء صور أُخرى لأشكالها المحسوسة. لقد رسم الشاعر أعراساً من نوع جديد وأسْنَدَها للمدائن والحروب، وجعلها تختال في مجالها الجديد. وفي دائرةٍ أسطوريةٍ مُغْلَقَة قامت بيروتُ تلملمُ الأحلام (وهي فاقدةٌ لكلّ عنصر مادي) في كَفَّيْها، ورَبَطَ هَذا الرسمَ الحُلمي المُغْرق في الشّفافيّة بمنظر أثيري آخر؛ حين جَعَل بيروت تلملم التاريخ للفقراء، تبسُطُ شعَرها فوق الزمان، وهنا يتعاملُ مع الزّمان تعامله مَع المكان، فيُخْضع الزّمانَ لمنطق المكان. ويمتد هذا الانبساط ليغطي ــ في صورة حلمية يَنْقَتِلُ المنطقُ في علاقاتها ــ عُشّاقَ البلاد النائية.

ويضطلع الشاعرُ بهموم الأرض والشعب، وتغدو قضيةُ الأرض مناطَ كفاحه وتضحياته؛ فيقول (3 : 45):

قد حبلت في كُلّ شبر ينتمي لكوكبي
عواصمُ الجُروح
وأصبحت همومُهم مذاهبي
تُرَضّعُ الأحلام ناراً
تَلَفّني وتعتلي الصّروح

هذه لوحةٌ تكشف عبر خطوطها وصورها المجازية ــ التي تَصِل إلى تُخوم الرّمز ــ عن أن عالمَ الشاعر يمتلىء بهموم أُمته وكوارثها، وهو الذي يتبنّى الدّفاعَ عنها؛ لأنّ نارَها تُغْرقُه في لهيبها، حتى إنها تعلو فوق كُلّ الصّروح.

وفي قصيدة «أنشودة صغيرة للموت» التي يخاطب فيها الجزائر والعراق يقول (3: 79):

أخي في الجزائر أو في العراق	أخـــي يـــا جَداول عِزٍّ تُراقْ
مُمَزَّقَةٌ كُلُّ هـــذي الـــبِلاد	مُهَشَّمَةٌ تـنـتـشـي بـالـشِّقـاقْ
تُطـارِدُ أَبـنـاءهـا فـي الـمَسـاء	وتَنْزَعُ كَلـــبٌا بِكُلِّ زُقـــاقْ

إنها رؤيةٌ قاتمة تحكمُ على الأوضاع الرّاهنة حُكماً مُظلماً، وإنْ كانت رؤية تقرّتْ الواقع وقرَأَتْه قِراءةً مُستفيضة، ووقفت على مواطن الفساد والضعف فيه. إنها قادرةٌ «على نقل اللاوعي الجماعي داخل لحظة التّوتُّر المُكثّفة، وتحويل هذا اللاوعي من داخل المراجع الثقافية ـ السياسية إلى وعاء فنّي يستطيع أن يُوحِّد الخطابة بالغناء. فيتوتر الصوتُ، مُنطلقاً من ذروة هذه اللحظة؛ ليصل إلى القدرة على محاكمة واقع متكامل»[13].

ويحيل الشاعر ـ أحياناً ـ إلى بعض الإشارات المعرفية على خريطة الوطن العربي فيقول (2: 36):

من مِئذنةٍ بـ«الأخضر» يهدينا
لجنان المغرب جفْنُ «طَفُولْ»

ومن المغرب العربي وعلى شواطئ المحيط الأطلسي ينتقل بنا الشاعر إلى قلب الأمة العربية إلى مصر ثم منها إلى عمان، فيقول (2: 39):

يا أنتَ تعالَ لنا مدداً
لعمان وللصّحراء الغربيةْ
خَلِّصْنا ..
سِكِّينٌ ترسمُ «طابا»
في حضرةِ «طابا»
يغدو الفتحُ لأمتنا كَمَدا

ويطوفُ بنا في اليمن؛ فيقول (2: 41):

طِفْلٌ خرجَ الأمس إلى الآلام
وطافَ على صنعاء

وداعبَ فِيَّ سرايا

ويعرجُ بنا على صيدا في جنوب لبنان؛ فيقول (2: 42):

طِفْلٌ خرج الأمس إلى الألغام
ومرّ بصيدا

ومنها يصل بنا الحجاز؛ فيقول (2: 42):

والنّاسُ مع الحَشْرِ الأَصْغَرْ
هَمْسُ نوايا لقذائف
لا تَزْأَرُ إلاّ فِي الطّائفْ

ولا ينسى محطة الإمارات العربية المتحدة فينطلق من خورفكان ليصل إلى تطوان في أقصى مغربنا العربي؛ فيقول:

من معطف «خورفكانَ» قَرَنْفُلَةٌ
تشتمِ سفوحِ جوارحنا
وتبثّ خناجِر وشوشةِ
السّهر المفزوع إلى «تطوان».

وتحتل السودان منزلة رفيعة في قلب قول الشاعر (2: 45):

من «أُمّ درمان» إذا نَطَقَتْ
سُحُبٌ في الغيبِ تواسينا

وتظلّ العراقُ ماثلةً في مخيلته (2: 50):

عَرَقٌ بالسُّهْدِ ومَوّالٌ
يحتارُ بِدكّات البَصْرَةِ

ويذكر الشاعر صبرا، وشاتيلا، وحماة، وقلقيلية، وقرطاج، ورأس الخيمة، وتل الزعتر، وعدن، والزهراني، ودجلة، وسيناء:

من موقدِ دِجْلَةَ وَجْهٌ رامِ على التَّعَبِ
سيْناءُ العِشْق رحيقٌ حَنَّ إلى النَّسَبِ

وتتحول القدسُ عروساً عربية أصيلة، مهْرُها الدّمُ والتضحية والفداء (1 : 47):

أما القدسُ فما عادت تقبل مَهْراً غيرَ الدم
أما بيروتُ فما عادت ترضى بمخدّات الرِّيش الورديّة
إلاّ أن يفتحَ حراسُ السّجن العربيّ
صنابيرِ الجوِّ .. البرِّ .. البحر
لنجمعَ للقدس المهْر
وبعد الطلقةِ حين الطَّلْق يزغردُ طِفْلٌ في بيروت.

تتآخى المدنُ العربية القدس وبيروت، فما عادت بيروت ـ في منظور الشاعر ـ فتاة ناعمة ماجنة، بل لفظت حياة الريش الوردية، وتبنّت دعوة الحكام (حراس السجن العربي) إلى أن يهب رجالُ الجو والبر والبحر يدفعون مهرَ القدس؛ لتكون الولادة بعد المخاض، ويزغرد الطفل في بيروت بتحرر القدس من الطغاة، ويرفض الطرق السلبية التي يسلكها الحاكمون لتحرير القدس (1 : 49):

القدسُ وحَقّ سوابقنا	**بيروت وحقّ فضائحِنا**
بالكَأْس سننسى نكستَنَا	**بالشّجْبِ سنرفع هامتَنَا**
بالسّجن سَنُسْكِتُ رافِضَنَا	**فوداعاً كُلَّ كرامتنا**

ويرى أن الفضائح والجرائم والخمور والشجب والسجن أدواتٌ تُفقدنا حقّنا؛ وبالرغم من كل ذلك يظل الوطنُ محفوراً في القلوب، لَحْناً في الضلوع (1 : 55):

وهواك اليوم شمسٌ في صدور العاشقاتْ
يحرثُ الأنجمَ لحناً في الضّلوع
في بحور الأمنيات
في تراتيل الدّموع

في هذه اللوحة التي تستشري في مساحتها رائحةُ الحلم واللهجة الصوفية يأتي النصُّ مشحوناً بدلالات مُكَثّفَة تستحيل معه إلى وادٍ من الظلال الوارفة. كيف يتحوّل الهوى شمساً في صدور العاشقات، وكيف يحرث الأنجم لحناً في

الضلوع، وفي بحور الأمنيات، وفي تراتيل الدّموع؟

لقد حاول الشاعر أن يمنح رؤاه ملامح التفرد والخصوصية، كما أكسبها شفافية وصفاء وإخلاصاً، لكنه أخفق في إقامة جسر متين قوي بينه وبين المتلقين. وتلفّعَت تلك الرؤى بالوشاح السياسي، وحوّل الشاعرُ هذه الرؤى من إطارها المعرفي الخارجي إلى كائنات غريبة عن واقعنا في عالمه الشّعري المُبْتَدَع. وتنازعتها أقطابٌ سلبية وإيجابية، أهداف إنسانية نبيلة تقابلها غاياتٌ نفعية دنيئة، بطولة وتضحية وفداء يقابلها خنوع ومذلة وتفريط. وفي المسافة التي تفصل بين الأقطاب المتصارعة تكمن فَنِّيةُ العمل الشعري، وقدرته على رسم عالم تتحقق فيه كُلُّ طموحات الفنان التي لا تَعْبأ بالعوائق.

وعلى الرغم من كلّ امارات الهزيمة ووَقَعات التّقهقر التي كان لها وجودُها على امتداد الدواوين الثلاثة (2: 17):

هــذا لــنــا وطــنٌ مــن فَرْطِ غــصَّتِهِ
ذاق الــتــقــهــقــرَ حــتــى ذاقَهُ الــتَّلَفُ

يقول (2: 60):

يا وطني .. غداً .. وغداً
يطلّ الفجرُ ..
يمضي اللّيلُ محمولاً
على أكتافِ نجمتنا
وتبدأُ رقصةُ الميلاد

ويظلّ الصراعُ قائماً بين الأمل والإنكسار، بين النصر والهزيمة، بين الحياة والموت .. ترتفع أسهمُ أحدِهما لتهبط في جولةٍ أخرى، ولكن كِفَّة الأمل ترجح في نهاية المطاف؛ وإنْ بقيت الظروف التي تمرّ بها الأمة مثارَ قلق الشاعر.

ويبقى لكُلّ عملٍ شعري رؤيته المستقلة التي لا تخرج من ثوبه أبداً، تنتجها تجربة شعورية خاصة، يمتزج في معينها الذات والموضوع. وغالباً ما تتجدد الرؤية الفنية في كل عمل شعري؛ ولذا فإنها تستحدث معها ركائزها الفنية وعتادها الجمالي.

ثانياً : العتاد الجمالي :

واستطاعت هذه الرؤى التي نهضت بساقي الحلم والحقيقة أن تستدعي من الأدوات الجمالية، والوسائل التعبيرية، والحيَل النغمية ما يحققها تحقيقاً، منها:

عنوان القصيدة: إذا كانت قراءتنا للنص تبدأ جولاتها في الدائرة اللغوية من البنية السطحية بكل تشكيلاتها؛ لنصل إلى البنية العميقة التي تتمحور حول الرّوح المركزية، أو نبدأ من هذه الروح وصولاً إلى البنية السطحية، في عملية تفاعلٍ جَدَليٍّ وربطٍ ذكيٍّ، فإننا لا بد أن نضع في حسابنا ـ كذلك ـ الدّور الجوهري الذي يلعبه العنوانُ في الكشف عن بنية القصيدة.

وإذا لم يكن العربي القديم في حاجةٍ إلى وضع عنوان لقصيدته لوضوح دلالاتها؛ فإن الشاعر العربي المعاصر لا غِنى له عن ذلك العنوان؛ لأنه مفتاح النص، يكشف عن المواطن الغامضة فيه، ويحلّ طلاسمه، ويقودنا إلى الوقوف على عَصَب القصيدة في أعقد حالاتها.

إن عنوان ديوانه «قلنا لنزيه القبرصلي»، وهو عنوانُ أطول قصيدة في الديوان ذاته، يشير إلى أنّ ثمة صلة قوية بينه وبين بنية القصيدة، وقد يتخذه الشاعر مرتكزاً لها؛ فتتكشّف لنا الخطوطُ والمسارات العامة التي تُشكّلُها. وسأتحدث عن ذلك عند عرضي لبنية هذه القصيدة ومعمارها الفني.

كان نزيه القبرصلي وعاءً يحمل تطلّعات الشاعر إلى التخلّص من ربقة الاحتلال الصهيوني، فَحَوّلَه إلى أسطورة معاصرة، يقوم بأفعالٍ خارقة تجاوز طاقات البشر، وترمز إلى إمكانيات كامنة في الأمة وأبطالها. يقول الشاعر (2 : 54):

يا وحدك وحدك
قاطعنا .. قطعنا .. قطرنا
للغيب وللأسرار
فيا ملك الساعة
خرت بجوار هواك ملوك

وفي عنوان قصيدته «برقية إلى عبد الرحمن الداخل في عيد الأضحى» إشارة إلى صقر قريش الذي أعاد للأمويين ملكهم في الأندلس، واحتفظ به في المغرب رغم وجود العباسيين في المشرق. واتخذ الشاعر من هذه الشخصية التراثية قناعاً رمزياً لقيم معاصرة، إنه وجود معاصر مُتَحَقِّق، يقف مثيراً بالاعتبار لا العبارة. لكن الشاعر يخاطبه على نحو يجعل تحققه قائماً عن طريق الاستحضار يقول الشاعر (1: 9):

تَوَهّجَ جرحُك حتى الثّمالة
أنْتَ المُعَنّى
وتيجانُ غرناطةَ أشعلتني
أمام يديك فكنت القدرْ
وكنت القيامةْ

في تخطيط اللوحة الشعرية امتزج الرمز مع التصوير الاستعاري، فتيجانُ غرناطة ـ رمز لعظمة التاريخ القديم ـ تُسْنَد إلى الفعل الماضي «أشعلتني» ليتولّد من هذا التركيب الشعري صورةٌ شعرية (استعارة). وتتمدّد الصورةُ لتصلَ إلى خلق جوٍّ أسطوري؛ يكون فيه عبد الرحمن الداخل قَدراً وقيامة.

ولعل الجو الحلمي العام الذي سيطر على القصيدة هو الذي جعل التجريد سمة من السمات الأسلوبية عند الشاعر، كما هو الحال عند غيره من شعراء العهد الجديد، يقول:

يا سيّدَ الحُلْم إن المحيطاتِ قامت
ترشّ المياهَ على رأسها
من فيوض التّأسّي
بنار الشعوب

لم يعد الشاعر يتعامل مع المحيطات كقيم مادية، ولكنه خَلّصها من كثافتها الحِسّيَّة؛ ليكسبها أبعاداً معنوية. فتحت مظلة (سيد الحلم) تتغيرُ نِسَبُ المسافات الفاصلة بين الأشياء وصفاتها الحقيقية، فتتخلّى عن كونها الواقعي. إن المحيطات ـ بكل ما فيها من أمواهٍ واتساعات ـ تنفعل لآلام الشعوب، وتأسى لأحزانهم، ولكنه حين يعبّر عن تلك الدلالات يلجأ إلى التجريد: «ترشّ

المياه على رأسها». ويتبّدى ـ أمامنا ـ إيمانُ الشاعر بفاعلية الحلم؛ حتى ليكاد يُقنِّن عالمه ويُعَقْلِن قوانينه الخاصّة التي تخرج على قوانين الواقع المادي الملموس.

وحين جعل «سعد صايل» عنواناً لإحدى لوحاته كانت هذه الشخصية مرتكزاً وبؤرة للوحة؛ حيث تساندت الخطوطُ والظِّلال والألوان لرسم اللوحة، أصبح صورة للحلم، يقول الشاعر (1: 6، 7):

وَحَلَمْناكَ فما الحُلْمُ
سواكَ اليومَ إلاّ
شَفَقاً طِفْلاً رأيناه رأيناكَ
على الكون هديلاً وغديرا
والا حينَ تَمَطّت
فوقَ أحداق الرّياحين
حماماً ويَماماً وسَلاما

كانت شخصية «سعد صايل» مُرْتكز البنية الفنية، وقد قامت على فكرة وحدة الوجود بين البطل وبين الوجود، فهو شَفَق، طِفْل، هديل وغدير، وحمام ويمام وسلام.

بنائية القصيدة: تختلفُ بنائية القصيدة من شاعر لآخر؛ لأن لكل شاعر طرائقه الخاصة في البناء، بل قد تختلف قصائدُ الشاعر الواحد من حيث معماريتِّها. وأكاد أزعم أن لكل عمل شعري معماريته المستقلة، التي تنبع من طبيعة التجربة الشعورية التي أفرزتها، ونوعية الأدوات الجمالية التي حَقّقتها. وسأحاول القيام برسمٍ تخطيطي لهيكلية قصيدة «قلنا لنزيه القبرصلي».

وهي قصيدةٌ تعتمد نظام اللوازم التي تتخلل الجمل الشعرية، وتتَجَدّل متضافرة لرسم اللوحات. وترتكز هذه القصيدةُ على لازمةٍ رئيسية، تستغرق العمل الشعري، وتتمدد لتصل أول القصيدة بنهايتها عبر بنائها الدرامي المديد. ثم تقف ـ في مرتبة تالية ـ لازمةٌ تستغرق مِفْصَلاً من مفاصل القصيدة، لا تلبث أن تختفي ليظهر مكانها لازمة أخرى، ومن مجموع هذه اللوازم تُبنى القصيدة، وتنتهي بما تَبْدأ به. وقد ختم الشاعر هذه القصيدة بإجابة اعتصر فيها خلاصة

معرفته الجمالية؛ فقال (1: 22):

ونحن لا زلنا نسائلُ مقلتيك،
ونسألُ الصوتَ المُدَوِّي
كيف نأتي .. كيف نأتي،
والعروبةُ أمَّها في العيد حاخامُ الغزاةْ
وسَبَّحَت باسم التنازل في الصَّلاةْ؟؟؟

إنه استفهامٌ يقف نُتوءاً عارضاً في وجه حركة الإتيان، وهي فكرة إيجابية يتحقق فيها فعلُ الانتصار، فحاخامُ اليهود أصبح إماماً للمسلمين في يوم العيد. واكتنزت الجملةُ التي حملت هذه الدلالة بثراء الإيحاءات. وأشار الشاعر بذلك إلى مرجع خارجي، يعود إلى زيارة السادات للأرض المحتلة، وإضفائه صفة الشرعية على المحتل الغاصب. ويَغْرَقُ في مُقْلَتَي بيروت عبر نهج صوفي، وفي هاجسه صوتٌ يتملكه، فيسأله عن الإتيان، فيجيب بتعَذُّر الإمكان. ويأتي الفعلُ الماضي لبسط حال، ثم يأتي المضارعُ لبسط حال أخرى؛ مُسَلِّطاً الضوء على حركة التفاعل التي قام بها الفعل المضارع الذي يدل على المشاركة: (نسائل). ويختتم القصيدة بفعلين ماضيين «وسبحت ـ أمَّها»؛ ليشيرَ إلى تَقَدُّم الماضي وتقهقر الحاضر.

وتجدر الإشارة إلى فكرة الجُمْلةِ البداية، البداية التي تصبّ في داخلها بقيةُ العناصر، ثم تأتي الصورُ المُتلاحقة بعد ذلك؛ لترفدها مُقَدِّمة للوصول إلى التساؤلات المركزية.

وفي قصيدة «قلنا لنزيه القبرصلي» جملتان ركيزتان هما: «قلنا» و«ما قالوا»، تَنْحَلُّ منهما كُلُّ التداعيات. وعند الانتهاء من لَصْق الجمل المتداعية التي تُشَكِّل تفصيلات بُقَع اللوحة نصل إلى مرحلة جديدة تبدأ بالجملة ذاتها وهي «قلنا»، إلى أن تتكامل القصيدةُ فتتخلّق على شكل موجاتٍ من التداعيات، وتتجمّع الجملُ التي استدعى بعضُها بعضاً على هيئة صُور مقطورة، ثم تتبعثر مرة أخرى في اتجاهاتٍ مُتضادة. وهو نظامٌ يعتمد على البدء بالتَّجَمُّع حول مركز واحد، ثم يتبعُ ذلك تَفَجُّرُ التّداعيات؛ دوائرها، وتبتعدُ عن بُؤرة الاتفاق. وقد تتقاطع هذه الدوائر بدوائر أخرى مُضادة؛ فتصبح القصيدةُ ـ كما

يتجلى في دراستنا التطبيقية ـ مجموعة أمشاج تَلُمُّ تداعياتها الجُمَلُ البدايات.

وثمة علاقاتٌ عميقة الغور بين اللوحة وما يشغل مساحاتها من صور جزئية تقوم على التشابك والتداخل. وفي قصيدة «قلنا لنزيه القبرصلي» استهلها الشاعر بجملة افتتح بها بوابة التداعي الحر؛ فقال (2: 31):

وَلَهٌ بالبَدْءِ وفاتحةِ الوقْتِ

استدعت هذه الجملةُ سؤالاً يتّصل بها:

فهل وَعْدٌ يأْتلِفُ السّاعةَ بالفجر

والبدءُ والفاتحةُ والوقتُ تنتمي كُلّها إلى الحقل الدلالي الذي ينتمي إليه الوعدُ والسّاعةُ والفجر. كما أن (الوَلَه) يتصل بالفعل (يأتلف) لانتمائهما إلى دائرة دلالية واحدة. ثم تنثالُ ارتباطاتها، فتتردّد بعضُ اللوازم الفرعية التي تتعلّق بالوقت وما يتفرع منه أو يتصل به:

أَبَداً
أَبَداً يا طعمَ الخيمةِ

وفي لازمةٍ فرعية ثانية:

أَبَداً
لن تنكرَ فَتْحي

وقد كَرَّر أداة النصب «لن» في بدايات ثلاث جمل. وعاد لذِكْر اللازمة الأولى، فغيَّر في بنيتها، ولكنه أبقى على هيكلها العام، ولم يقطع بينها وبين صورتها الأولى: «هل وَعْدٌ للماء على سَرَحان الحوتِ». وفجّرت هذه الجملةُ الشعرية تداعياتٍ عدّة، تخلّلتها بعضُ التساؤلات التي تحمل إجاباتها في مساماتها: «من أين وُلِدْتَ جناحاً في قلبي؟». وقبل أن يصل إلى حواف حوض التداعي في هذه الدفقة؛ قال «آهِ ما أشجعَ صبري». ويبدأ بعدها بجملة البداية للمرة الثانية فيستهلّها بجملة: «آهِ ما أطولَ عُمري». وكانت الجملةُ الأولى قد استدعت الثانية من قبيل اشتراكهما في صيغة التعجب، والتوازي الذي حدث بين الجملتين. وقامت الجملةُ الثانية بدورها في استقطاب سلسلة من

التداعيات وجذبها إلى مركز واحد، وظلَّت تتدفّقُ حتى بداية لازمة ثالثة: «آهٍ والليل إذا عَسْعَسْ». ويتغيَّر كَمُّ الجمل المُستدعاة، وتُصبح أشبه ما تكون بأسلوب التوقيعات، أي أنها دَفْقَةٌ شعورية سرعان ما يتوقفُ سيلُها. وفي لازمة خامسة يقول: «جَنْبٌ وجنوبٌ أو جُنُبٌ»، فيتجلّى الموقفُ بطابع الألغاز المُقتضبة التي تحتاج إلى فكِّ طلاسمها. وتسلمنا هذه اللازمة إلى لازمة سادسة يطول التداعي فيها نوعاً ما، ولكنها أقصرُ من اللوازم التي بدأ بها قصيدته: «والوحيُ سرابٌ يبذرُ واحات.. / التعبئة الكلية». وفي لازمة سابعة: «وحفيفُ التوبة يُلهبُ راحات النّار»، وقد انعدمت فيها اللوازم الفرعية. لكن الشاعر في لازمته الثامنة، التي يقول فيها: «نذرٌ نَبَذَ الكفَ وطار..» لجأ إلى لوازم داخلية مثل: «صُبُّوني رعشة ليلٍ». وبعد عدة جمل يقول: «صَبّوني الشّفة الكبرى». وفي لازمة تاسعة: «ومسيلمةُ الآخرُ نبضُ رجوع»؛ قصرت تداعياتُها نسبيًّا؛ لتنبسط اللازمة العاشرة: «وجنوباً يسترسل ما بي / في حضن الدفء عجوز» فتَتُشكّل لوحة مُفْرغة من اللوازم الداخلية. وفي اللازمة الحادية عشرة: «من راوغ قشر التفاحةْ» تكوّمت التداعياتُ وتعدّدت على نحو ينكسر فيها كُلُّ تداعٍ آخر يتقاطع معه. فإذا قال: «عَلَماً يهتزُّ مع النظرة والآهة» فإنه يكون قد استند إلى جملة شعرية سابقة: «عَلَماً ما غابَ بعُمْق الطلقةِ». وإذا قال: «سَلَمَها سنة للجَمْر..» ألحقها: «سَلّمها / محكمة للوطن المجرور بتاء التوبةْ»، ثم يأتي بعد ذلك «سَلّمها للأطلال فما فَتِئَتْ / تتَخَيَّل أيّان خلودي».

وينتقل بعد ذلك إلى لون آخر من التداعي الداخلي؛ فيقول: «طِفلٌ خرج الأمسَ إلى الأحلام»، وأتى بعدها بتداع تابع: «طِفلٌ خرج الأمس إلى الآلام»، ثم يختم هذا التداعي بجملة: «طِفلٌ خرج الأمس إلى الألغام»، ليعود إلى جملةٍ سبق ورودُها، وغدا هنالك فاصلٌ لفظي يقطعها عن التداعيات الأخيرة وهي قوله: «سَلّمها دَرساً للقمة»؛ كخاتمةٍ لذلك الرسم التخطيطي للوحة الكُلّية، التي شكّلتها أمشاج تداخلت فيما بينها، لا على هيئة علاقاتٍ بل على هيئة تداخُلاتٍ تجعل هذه الصور الجزئية مُبَدَّدةً مُنْقطعَة الصلة ببعضها.

هذه صورةٌ استقصائية لبعض المفاصل التي تَضمَّنَت حركة الجُمل البدايات، وكانت بمثابة الثُّقب الذي تنثالُ منه التداعياتُ الحُرّة. وتكوّنت منها قصيدةُ «قلنا لنزيه القبرصلي» التي شغلت محور ديوانه الثاني، الذي يحمل عنوان

القصيدة ذاتها. وتستمر هذ اللوازمُ حتى خاتمة اللوحة الكُلّية، وكل واحدة منها تحاول أن تفتح طريقاً للازمة جديدة، وتظل تَتْرى حتى تستنفد كُلَّ الطاقات الإبداعية المضغوطة في الذات المُبْدعة.

ويختتم الشاعر قصيدته بلازمة موسيقية أقرب ما تكون إلى ما تُرَدّده الجوقةُ من أناشيدَ في المسرحيات الغنائية (2: 62):

قُلْنا
وأتيتَ قتيلاً
ورَحَلْتَ فتيلاً
وتركتَ وراءك
اثنين وعشرين قتيلا !!

وإذا أردنا أن نُحَلّل النصّ الشعري الجديد فلا بُدّ أن نُراعي ظاهرتين:

(أ) ـ على مستوى الجملة: ظاهرة التجميع، وأعني بها إعادة صياغة البناء الكُلّي على طريق فرز الصور المُكَوِّمة التي تُكوِّنُ بُقعاً مُظلّلة، مُنعدمة التّواشُج والتّآزر، فكلُّ شِلْوٍ منها لا نسجمُ ظاهرياً من الشلْو الآخر. وإنْ كانت في حقيقتها تنتمي إلى موقف فكري مُوحَّد، يلفُّها وشاحٌ شعوري شامل.

(ب) ـ على مستوى المفردة: ظاهرة إعادة ترتيب المفردات التي تتألف منها بُنى الصور المُتضامة، سواء أكان ذلك على ستوى رأسي أو أفقي، ومحاولة استنبات جُمل جديدة من خلال ذلك الترتيب أو التصنيف الجديدين، لتتولّد لدينا دلالاتٌ جديدة، تجري في أحواض دوائر المضامين التي لا تخرج عن جوّ اللوحة المرسومة أصلاً.

ظاهرة الاستدعاء: وهي من أخطر الظواهر الفنية التي يتسم بها الشعر الجديد عامة وشعر عارف الخاجة خاصة. وتدور هذه الظاهرة حول استدعاء كلمة لكلمة أخرى، أو جملة تستحضر في الذهن تركيباً لُغوياً مُغايراً:

(أ) ـ السّببية: كأن يكون الارتباطُ بينهما سببياً، أي أن تكون إحدى اللفظتين أو الجملتين سبباً أو مُسَبّبا لما تستدعيه.

(ب) ـ المُجاورة: تكون الكلمتان أو الجملتان مُتجاورتين؛ فإذا ذُكرت

الأولى قفزت الثانيةُ إلى الذِّهن.

(جـ) ـ الضِّدِّيَّة : أن يُؤدي ذكرُ الكلمة أو الجملة إلى استحضار ما يقابلها من حيث معناها، والمواقف التي تعبر عنها وتنطلق منها.

(د) ـ الارتباط النفسي : وهو ارتباط ناشئ عن علاقة خفية تعود إلى التجارب التي خاضها الشاعر، سواء أتعَلَّق ذلك بالزمان أو المكان، كأن يُذكِّره وقتٌ ما بتجربة عاشها فيه، أو يُذكِّره مكانٌ ما بما جرى فيه. وعلى الرغم من الانقطاع الكامل بين هذه الظواهر من منظور مُحايد لا علاقة له بتلك التجارب، الأمر الذي يُؤدِّي إلى الغموض.

(هـ) ـ الحقول الدّلالية : كأن تستحضر الكلمةُ مفردات الحقل الدّلالي، أو الحوض اللغوي الذي تنتمي إليه تلك المفردة. فذكر الأسد يستدعي الحيوانات المفترسة الأخرى في الغابة مثلاً.

(و) ـ المشاكلة الموسيقية : كأن تستدعي كلمة ما يشاكلها من حيث الوزن والنغم في مثل قول شاعرنا (3: 50، 51):

وحين غفا الخريفُ على جدار العُمْر
أَسدلنا أمانينا
وَحَرَّقنا أغانينا
وماضينا
هنا تعبٌ يُصَلِّي في مآقينا

فقد جاءت الكلمات : «أمانينا، أغانينا، مآقينا» متشاكلات تَشاكُلاً تاماً أو جزئيًّا.

وأحياناً تجاوز التداعياتُ منطق الرّبط الظاهري إلى بناء علاقات حلمية تقوم على الاحتواء والجمع. فيقوم الحلم بالجمع والتوحيد بين الظواهر الخارجية مُقيماً بينها جدلاً خاصًّا. فقد يربط بين الظاهرتين؛ مرتكزاً في ذلك على علاقة شبه عارضة، ثم يفتح المُشَبَّه به على علاقة شبهٍ أُخرى؛ ليتحوّل من وضع قديم إلى وضع جديد. فإذا نظرنا إلى قول شاعرنا (3: 53):

مِن تَعَبٍ أَطَلَّ العيد
يعصر جُرْحَه الأبديَّ في دمنا
ويربطُ أَوجه العُشّاق في وَتَدِ الهجير
ويسحبُ اللَّقتات من شَرْع المسير
على جراح الأرضِ نغفو
ثم نصحو إنْ صَحَا فينا النّذير
لنجمعَ الباقي من القمع المُرابطِ في النُّحور
فما كبرنا
ما عشقنا
ما تعلّقنا النجوم
وما تَعَلَّمنا من السَّجَّان إلا
أن نُعاقرَ ما تريدُ لنا الهُموم

إنّ ثمة إنارة مُتبادلة بين الوعي واللاوعي في هذه الصور، ولكن الذي يغلبُ عليها هو بناء الأبعاد الإنسانية بناء ميتافيزيقياً. وإنْ كان الأمرُ على غير هذه الشاكلة فكيف يمكن أن يكون شكلُ الجُرح الأبدي؟ وكيف تُربطُ أوجه العُشّاق في وَتَد الهجير؟ أو أن نجمع القمع المرابط في النُّحور؟

ولعبت المشاكلةُ الموسيقية دوراً في هذا التجميع؛ فالهجير استدعى المسير والنذير، واستدعت النحور النجوم والهموم، وتَعَلَّقْنا استدعت تَعَلَّمْنا، كَبِرْنا استدعت عَشِقْنا، ونَغْفو قامت باستحضار نَصْحو.. وهو ما يمكن أن نطلق عليه توافر حركة التوازي.

إن القصيدة الجديدة تفرض علينا أن ننظر إليها على أنها حالةٌ شعرية متكاملة، وتُشكِّل لوحة متساندة تكتفي بإشاراتها، ولا تحتاج إلى مراجع معرفية خارجية، لها زمانها الخاص وأمكنتها الخاصة، وقد يمتزج فيها الزمان والمكان، أو يحل أحدُهما محل الآخر. وليس العتاد الجمالي إلا تقانات تهدينا إلى طبيعة هذا العالم الغريب الذي يُدهشنا، بل ويذهلنا بأشيائه وعينيّاته.

ويعتمد الشاعر ـ في قصيدته «قلنا لنزيه القبرصلي» في بثّ أفكاره ذات النكهة الأسطورية الممزوجة بالدلالة التاريخية على نموذج الاستفهام الذي يزرع

إجاباتٍ تختلف باختلاف القارئين؛ فتفجّر في أذهانهم دلالات مختلفة: ولنتتبّع هذا الحشد الهائل من الاستفهامات التي تناثرت في اللوحة الكُلّية العريضة، ولنذكر عدداً محدوداً منها على كثرتها:

ـ فهل وعدٌ يأتلف الساعة بالفجر؟

ـ هل وعدٌ للماء على سرحان الحوت / يُخَبِّىءُ في الغيب دوائي؟
ـ هل أنت الثّمل الموشومُ؟
ـ من أين وُلِدْتَ جناحاً في قلبي؟
ـ أوَ لَمْتُم ذنبَ جريح يتوقّد / أم رعشة قدٌّ يلثمُ قدًّا كان وقَدْ..

ـ هل نغرق من بعض أمانينا، / أم يَغْرَقُ حامينا فينا؟

ـ والقُبْرُصْلِيُّ لها / هل هامَ بها؟ / هل قَوْلَبَ شكلَ اللّون / فَصَيَّره مدَداً، / فَجَّره وَلَهاً / أو مدَّ لثالوثِ الفجرِ العربي يداً؟

ـ مَنْ راوَغَ قِشْرَ التفاحةْ / مَنْ باعَ الحانةَ والواحةْ / مَنْ جَرَّبَ تقبيلَ الرُّمانِ / بنَصْلٍ فَرَّ من الساحةْ؟

ـ هل أصعب من زادٍ / تتفجّر فيه عيون الكون / سوى وَطَنٍ «ثَلْج» / لا يعرف كعبه أو قلبه؟

ـ مَنْ يَزْأرْ .. مَنْ يَثْأرْ.. / مَنْ يسكرْ..؟

إلى غير ذلك من الاستفهامات الناتئة التي تسترعي الانتباه، وتَشدّ القارئ إليها؛ ليحوم حولها فيحاول اكتشاف مكنوناتها والخبيء خلفَها.

وقد يتلاعب الشاعر بالقيم الصوتية للألفاظ فيردّدها على نحوٍ أو آخر؛ فيقول: (1 : 36)

ما أقبحَ وجهَ الصّمت
يُغَرِّبُ سِحْنةَ نِصْفِ الكوْن بنصفِ
يحبو في دِهليز الحنظل
ينْسَلُ خيطَ البارودِ من القُبُلاتِ الباردةِ المرهونةِ
في الأمم الشطريّةِ والشرطيّةِ

ويقول :

فالأوّابون على أغصان السرِّ الوارفةِ الأوصال
يحيكون سراويلَ سَحالي الرأي الفارّةِ
من أُطُم التَّرْديدِ المُتَرَدِّيةِ الأعماق
يُنادون وحيّ .. وحيّ .. وحَيَّ ..
وحَيَّ على البرقيات تزغردُ

فهذا الصَّخبُ الصوتي إمّا أن يكون مقصوداً لذاته ، أو أن يكون مُوظّفاً لخلق جلجلة تهدف إلى تحقيق غرض دلالي . إن الألفاظ التي تتردد على نحو أو آخر مثل : « صمت ، نصف ، بنصف ــ البارود ، الباردة ــ الشطرية ، الشرطية ــ الترديد ، المتردية ــ حيّ مكررة أربع مرات » كلُّها أصوات تتردّد في رَدَهات اللوحة المرسومة من حشد الألفاظ؛ فتصنع ضجيجاً ، وخاصة إذا كثرت على نحو مُتَعمّد ولافتٍ للنظر، كما هو الحال في قول الشاعر (2 : 24) :

من أوّل القلق القريبِ
أدَقُّ فوق حصاكَ قلبي
قارئاً في الكوثر المُعْطَى
صلاة الساحة الكبرى

فقد تردد صوتُ القاف سبعَ مرّات في مواضعِ متقاربة ، بل تكاد تكون مُتجاورة ؛ الأمر الذي جعل هذا الصوت بما فيه من خصائص صوتية يُسيطر على أجواء هذه الأشطر.

ويبدو أن شاعرنا مُغرمٌ بترديد هذا الصوت على نحو فاقع ؛ فاستمع إليه يقول (2 : 34) :

أوَ لَمْتُم ذنبَ جريح يَتوقَدْ
أم رَعْشَةَ قدَّ يَلْثُمُ قداً كان وَقَدْ ..
قَدْ قُدَّ الصّحْوُ فأصبح قَبْواً
تَقْبو الشُرْفَةُ عن أعيننا
فخيالاً أن نَكْبُرَ أو نَهْوى
دمشقُ زماناً أُمنيةً

لقد تحول الشاعر إلى حاوٍ لفظي، يتلاعب بهذا الصوت (القاف)، يُولّدُ منه صوراً صوتية .. ومثل هذه التأليفات يعمل فيها العقلُ بوعي مكتمل.

والحقيقة أن الخاجة من الشعراء الذين أولعوا بمثل هذه الترديدات، فها هو يُرَدّد صوتَ الجيم؛ فيقول (2: 35):

جَنْبٌ وجنوبٌ أو جُنُبٌ
يَتَجَنَّبُ جُنْدُبُنا الجِنّا
جِئْنا ليجادلنا جَرَبٌ
جُنْدٌ مِرْجَلُهُم ماجُنّا

وقد يُردّد صوت السين (2: 35)، أو صوت الحاء (2: 43)...

وعلم الشاعر على أن تتبادل الألفاظ أماكنها على نحو واعٍ مُتَعَمّد؛ فتتبعثر الكلمات في مساحة اللوحة (1: 19):

ونحن نقبعُ في الجحيم
مساحة للقرب طافت دون إنذار فَنَحْنا
ساعة للنجم قد طرقت خوافينا فَصُمْنا

إنّ التركيب اللغوي: «ونحن نقبع في الجحيم» تعبير مجازي يمكن تَقَبُّله؛ ولكننا إذا واصلنا قراءتنا: «مساحة للقرب» تبدّلت هيكليةُ التركيب وتغيّرت معه الدلالة، وإذا تابعنا القراءة انكسرت الدلالة الثانية بدلالة ثالثة مركبة؛ لأن «مساحة القرب» «طافت دون إنذار» وختم التركيب اللغوي المُعَقّد فقال: «فنحنا». ويتمدّد التركيبُ في تحوّل دائم فقال: «ساعة للنجم» فجعلها موازية لـ«مساحة للقرب»، وأسندها لـ«فنحنا» وهي «فصمنا». إنها مجموعة من الألفاظ والجمل نُظِمَتْ نَظْماً واعياً حتى وإنْ بدا لبعض القارئين اعتباطياً، عمد الشاعرُ فيه إلى أن تكون الدلالة غائمة وغير محددة، وتحتاج إلى مزيد من التأوّل والتخمين الذي لا يُخَرِّجُها التخريج الذي يُرضيْ القارئين، ويطمئنهم إلى قرار دلالي.

ويعطي هذا البناء القصيدة الجديدة أمداء لتزرع أفقاً أكثر اتساعاً، وتتيح مجالاً للقارئ لأن يكون فارساً على حدّ قول الدكتور عبدالله الغذامي في كتابه

« الخطيئة والتكفير ». ولذلك قد تنفلت الألفاظ من عقالاتها، وتنثال دون أن يكون هنالك غرض دلالي واضح يتحكم فيها، يقول الشاعر:

ألبسونا البوقَ والطّابوقَ والنَوقَ الغَبيّةْ
ألبسونا النّارَ والقطرانَ والخطبَ السّميّةْ

فالجامع بين هذه الكلمات هو التوازي في نسقها النّغمي، بالإضافة إلى الأصوات المشتركة بينها مثل: « الباء والقاف والطاء والسين »، وإلا فإذا كان الأمر على غير هذه الشاكلة فما العلاقة بين « البوق والطابوق والنوق الغبية »، أو العلاقة بين « النار والقطران والخطب السمية ».

وهكذا يتعامل الشاعر مع الحقائق الخارجية تعاملاً خاصاً لا علاقه له بطبائع تلك الأشياء، يقول (1: 18):

أيُّها الصوتُ المُدوّي
قد ولجنا من ثقوب الرِّيح في هذا الزمان
إلى الصّدى
وإلى السُّدى

ليس للرّيح ثقوبٌ يلجُ الإنسان منها، وليس لها صفحة، فهي تُبَدِّدُ المعالمَ ولا تثبت على حال.. غَيّرَ من طبيعة هذه الظاهرة الخارجية، فصنع لها ثُقوباً، وانتهى الوُلوج إلى الخارج، إلى الصدى؛ في الوقت الذي يكون فيه الولوج انتماء داخلياً وليس انبلاجاً خارجياً.

ويبدأ الشاعرُ ـ أحياناً ـ من المناطق المُضَبّبَة (منطقة الأحلام)، ولكنه يظل ينتشل نفسَه شيئاً فشيئاً من هذه المنطقة مقترباً بذلك من مناطق الوعي، كما هو الحال في قوله (1: 11):

هالني من تداعي السراب
مطايا الثّلوج
تُحيلُ الشّموسَ صقيعاً وبرداً
كما الهجرُ والوصلُ عندي
كما النارُ في القلْبِ

والأمنُ يحرسُ بابَ المغارة
يرقبُ أُسدي

وهو يحاول ــ بذلك ــ أن يخلق عالماً واقعياً مُحسًّا مُعادلاً للواقع الحلمي، أو أن يُعَقْلنه. إنه يريد أن يجعل المتلقي يحسّ بأن الحلم مادة الفن الشعري، وأن هذه المادة تخضع للتشكيل اللغوي، كما تخضع نثريات الواقع المادي المُحَسّ.

وقد يبدأ الشاعر من منطقة الوعي، ولكنه سرعان ما يَعْمُق ويغور في منطقة اللاوعي، ثم يعود مرة أخرى إلى النور، كما هو في قوله (1: 11):

فلسطينُ .. لبنانُ .. والأرضُ تمضي

ثم يتَدَرّج:

تقيمُ احتفالاتها في الظّنون

ثم يغور أكثر:

لِتَرْقُصَ أغلالُ نبضي

ثم يرتفع من هذا العمق الاستعاري ليقول:

مع السجناءِ بهذي السّجون

وتلعب أفعالُ الأمر دوراً خطيراً في تدمير بنية الماضي؛ لتزرع في أنقاضه واقعاً فنّياً جديداً مُنقطعاً عن الواقع الخارجي (1: 25):

ارسميني يا رُؤى بيروت في القدس قيامةْ
وازرعيني في خيام اللاجئينْ
نخلة تنمو بأحضانِ الشّموعْ
أنْهُراً تشربُ من كأسِ النّشيدْ
واحفظيني بين جَفْنَيْكَ معنى
يَتَغَنّى بالرّجوعْ

لقد بلغ الأداء الفني أوْجَه، وكنت أتمنى على الشاعر أن يسلك هذا المسلك الفني في إبداعه لصوره وتركيباته الشعرية، وأن يُقْلع عن الأحلام وتهويماتها،

تلك التي تبني حائطاً عالياً بينه وبين قارئيه.

إن أفعال الأمر «ارسميني، ازرعيني، احفظيني» تكاد تكون مُرَتّبة ترتيباً طبيعياً يرتكز إلى منطق الواقع الخارجي.. وكانت هذه الأفعالِ نقطة الارتكاز الرئيسية في بنية النص الشعري، وهي مدار الحركة الامتدادية فيه.

وتداخلت مجموعةُ التقانات، من استعارات ورموز، وتساندت لترسم هذه اللوحة الرّائعة، فالتقت القيامة بكل إيحاءاتها القُدْسيّة مع النّخلة باعتبارها رمزاً للكبرياء، والأنهر المتدفقة التي تشرب من كأس النشيد ـ وهي إشارة رمزية للقوى الهائلة التي تمتلكها الأمة ـ مع المعنى الذي يتغنّى بالرجوع؛ ليُكَوِّنَ هذا التجميعُ الحاشدُ للصور لوحة متكاملة تعبر عن روحه العميقة.

وتجدر الإشارةُ إلى أن كلّ صورة جزئية من هذه الصور تُسْلِمُ إلى الأخرى؛ في حركة امتداد داخلي، مع تنامي دائرة العلاقات بين هذه الصور.

وتسير الأفعال في القصيدة الجديدة ـ من حيث زمانها ـ في حركة دائرية أحياناً، فتبدأ بالماضي، ثم المضارع، ثم لا تلبث أن تعود إلى الماضي مرة أخرى، كما هو الحال في قوله (1: 12):

إذا سارَ ركبُ الشّموع
يُترجم عيدَك عِشْقاً قديما
ويفصل ما بيننا من فراق
نهاجرُ في بسمةِ عاقرتنا
زباداً طفى في كؤوس الزّمان
هموماً غفتْ في صدور المكان

فمن الفعل الماضي «سار» ـ الذي تخلى عن زمنه بفعل وقوعه بعد إذا الشرطية المستقبلية ـ إلى الأفعال المضارعة «يترجم، يفصل، نهاجر»، ثم الماضية: «عاقرتنا، طفى، غفت». وأكاد أزعم أن الفعل المضارع «نهاجر» هو الذي فَرَّخَ الأفعال الماضية المذكورة، وأن كل فعل من هذه الأفعال الثلاثة ـ بالتّساند مع الأسماء والضمائر ـ قد شَكَّلَ صورة استعارية مثل: «بسمة عاقرتنا، كؤوس الزمان، هموماً غفت، صدور المكان». وأضفت بساتينُ المجاز على

الدلالات عُمقاً بلاغياً مكَّنَ تلك التعبيرات الشعرية من امتلاك فاعلية التأثير.

لم يكن استعمالُ الفعل المضارع عند شعراء الاتجاه الجديد مُنقطعَ الصِّلة بالتوجيه المقصود؛ لأنهم ينظرون إلى هذه الأفعال نظرة تنطلق من التفكير الذي يتبنّاه أصحابُ الحداثة، الذين يُؤمنون بأن الزمنَ يتجدّد في كل لحظة، وأن اللحظة القادمة تُدَمِّر اللحظة الماضية، وأن الماضي محكومٌ عليه بالفناء. كما أن الحاضر جِسْرٌ نعبر عليه إلى المستقبل؛ يقول الشاعر (2: 46):

يحيدُ الزّغبُ المُرُّ عن الصّوْلَةْ
يبحث في أرجاء الملكوت
يصول وحيداً
ينقر عيداً
يسترسل لا حَوْلَ ولا قوة
يمخُرُ عمقَ الجولة
يشهق في بيروت
ويطلق بيداً
ينفر غيداً
ويوازي الرّاحة بالرّوْحَة
يغزل للسمار الطّوْحة
يكبر بُعْدا
يولدُ خُلْدا
يتمترس خلف بقايانا

بلغ الأمر بشاعرنا أن يركز هذا القدر الهائل من الأفعال المضارعة في هذه اللوحة؛ حتى إنه ليُصدِّر كُلَّ شطرة بفعل مضارع. ويغيبُ الزمنُ الماضي كُلِّيةً وتتوجَّه كُلُّ أزمان الأفعال المضارعة إلى المستقبل. ويتخذ الأسلوبيون البنيويون من كثرة الأفعال دليلاً ماديّاً على شدّة الانفعال: كما أن مفعول الزمن المضارع يظلّ دائم الحركة لا يتوقف.

وثمة ظاهرةٌ لغوية عَظُمَ وجودُها في الشعر الجديد، وهي أن انقطاع عودةِ الضّمير على مُعَيَّن مُحدّدٍ يتيح للقارئ الواعي فرصة الاقتراح المُتعدّد الوجوه

الذي يُثري النص؛ لأن تعدد وجوه عودة الضمير يُكَوّم في حجورنا أو حوضنا الثقافي تصوراتٍ مختلفة تفتح آفاقاً متباينة على النص، وتفتح النص ــ كذلك ــ على حُقول متغايرة، يقول الشاعر (3: 15):

أمّا أنا ..
فإليكِ يا علياءُ يحملني الجُنون
وتقرأ الرّملات أشرعتي
إذا صَلّى المُحاربُ في العُيون

وكلّما حاول أن يكشف عن علياء زادها غموضاً، وازدادت تسامياً وغوصاً في مناخ الأسطورة والتّصوف؛ فأطلق العنان للخيال (3: 16):

علياءُ يا مَنْ كنتِ في الزمن البعيد
مراودَ النبضات في شقّ الجنون
رأيتك التحنان .. / رأيتك النّسرين في وَهَج النشيد
وكنتِ فوق هواجس التفاح
لحناً من صباحات الرّياح
قوافل الآتين من نُسغ الصباح
قصائد العُشّاق إن عَزّ القصيد
ودارَ تحت رحاكِ وجْدي
نفحةٌ تنساب من نهديكِ عندي
دار فوق رُؤاك قلبي
قُبْلَتَيْنِ على شفاه الأرض
تُشْعِلُ في شفاه الناس حُبّي

فَمَنْ علياء بعد ذلك؟ وقد أبدعت شاعريتهُ كلّ الإبداع في هذه المناجاة التي تَوَزّعت عواطفه. فثمة مَنْ يذهب في تحليله لهذه الرائعة إلى أنها الأرض، وهنالك مَنْ يذهبُ إلى أنها المرأة.. وينفتح باب القراءات وتتعدد الاقتراحات بتعددها..

وهذه خاصية من أعظم ما تتميز به شاعرية عارف الخاجة، فحين تتجلّى

عبقريته الإبداعية ينفلت من تهويمات الأحلام، ويتحرك في سماء الأرض؛ فيشدو أناشيد تقْصُر دونها هاماتُ عظماءِ الشّعراء في مثل قوله (3: 59):

وغداً يُطلّ الفجرُ يا وطني
وينتعشُ الحمامُ الزّاجلُ السّاري
بحلق سمائنا العذراء
ينشر حُبّنا الأبدي للدُّنيا
غداً نحيا
ونرجع مثلما كُنّا
صغاراً في مدارسنا
نُقلّبُ في دفاترنا
فبعد الواو تأتي الطّاءُ ثم النّون
نكبرُ قبلَ موعدنا
ويصبحُ عشقُنا المجنون
مئذنةً وناقوساً

وقد أسهمت تفعيلاتُ البحر الكامل؛ بما فيها من خصائص نغمية طوّعها الشاعرُ، لتكون قادرة على التعبير عن حب الوطن، ذلك الحب الممزوج بالعزة والكبرياء.

ويلجأ شاعرنا إلى تثنية الأسماء دون أن يكشف عن سرّ هذه الظاهرة على نحو مُحدّد؛ ليتيح مجالاً للقارئ كي تتحرك ثقافته فيسُدّ هذه الفجوات يقول:

فقد رنا وَعْدٌ
يُتَوّجُ شاطئان
لقد رنا رفضٌ يعُانق جذوةً قدسيّةً
فيها تحاربُ مقلتان

ظاهرة لغوية توافرت في الشعر الجديد، فلماذا يُتوّج الشاطئان؟ ولماذا تُحارب المقلتان؟ ولماذا لا يبدو فجران أو فرسان؟ استفهامات تبحث عن إجابات، وإجابات تتعدّد وتختلف باختلاف القارئين. ولا يفوتنا أن نشير ــ هنا ــ

إلى تعدد أبعاد الصور في هذه التركيبات الشعرية: رنا / وعد، صورة استعارية، وعد / يتوج، صورة ثانية، يتوج شاطئان، صورة استعارية ثالثة.. يغدو البعدُ الثاني بُعْداً أولاً في الصورة التالية، وفي الصورة التي تأتي بعدها يتحوّلُ البُعدُ الثاني أوّلاً كذلك: رنا / رفض ـ رفض / يعانق ـ يعانق / جذوة.

وهنالك أمثلة كثيرة لظاهرة التثنية في الدواوين الثلاثة[14] يقول: (في قصيدته يا نادل الوجع المُصْطفى) (2: 63):

وفي عُقْلَتَيْن احتضَنْتَ الرِّفاقْ
ولم تَنْتَهِ
دمعتين على قافلاتِ الفراق
ولم تَشْتَهِ..

ويعمد الشاعر ـ على نحو بارز ـ إلى استخدام الضمير المُفْرد في الحديث عن الغائب، أما ضمير الجمع فإنه يستخدمه للمتكلم يقول (1: 19):

قد أتينا نحملُ الأسرار في كَفِّ النّوى
عنقود وجدٍ من شظايا الأمسيات
حقيبة فيها وصيّةُ عاشق
وتميمةٌ للسّاهرين

ولو أحصينا ضمائر المتكلمين المُسْنَدة إلى (نا) الجماعة لوجدنا أن نسبة مرتفعة من تلك التراكيب التي وردت في كل أعماله الشعرية تنتمي إلى هذه الصيغ. وفي الأشطر التي ذكرناها يقلّ عددُ الأفعال، وتعظم كمية الخيال التي جُبلَت فيها الصور الشعرية، فَغُصّت بالاستعارات والتشبيهات التي بلغت عشر صور في أربعة أشطر.

وقد تُرَصّ الألفاظ رَصًّا اعتباطياً، ويمكننا إعادةُ ترتيبها على نحو يمنحها مدلولات بائنة، يقول الشاعر (1: 38):

تُؤَذِّنُ أنّ الفجرَ العربيّ تَبَلّلَ بالبلّور
وأنّ اللّيلَ العربيّ يُهَرِّبُ أمواجَ الوعد
قُبَيْلَ الفجر إلى الأجواء

وعند الفجر إلى الأوراق
وبعد الفجر يخرّ الوعدُ أمام الشمس

فالأذان يرتبط ـ هنا ـ بزمن الفجر، وفي الفجر ـ كذلك ـ يتبلّل البلور، ووقتُ الليل يتلاءم وعمليات التهريب. ولكن الشاعر قلب الأمور ولم يضع الألفاظ مواضعها. وقام الشاعر بتقسيم الزمن الذي تتحرك فيه أفعاله المضارعة إلى: «قبيل الفجر، عندَ الفجر، بعد الفجر». وجعل تهريب أمواج الوعد موزعة على الزمن. ولعل حركة التضاد التي واجه بها الظواهر قد أثرت جَوَّ اللوحة، فالفجر الذي يناقض الليل رمز للوعي والإشراق الذي يتحدّى المراحل القاتمة في حياة الإنسان.

ويستعين الشاعر بأسلوب المقابلات التصويرية لإبراز حِدّة التناقض بين أبعاد الصور الشعرية لخدمة الأغراض الفنية والإنسانية التي قصد إليها، يقول الشاعر (1: 12):

فوحدك في العيد تأكل كعكا
وتشرب شهداً
وأما العروبةُ تشرب خزيا
وتمضغ قيداً
إليك الطريق
وأنت المُعَنّى
وأنت الطّليق

إن المفارقة الموقفية تكمن في الصورة المُشرقة التي حفرها عبد الرحمن الداخل في عين الشمس، وفي المسافة الفاصلة بين صورةِ ذلك البطل التاريخي وبين حال أمته المعاصرة ـ التي تشرب خزياً وتمضغ قيداً ـ تكمن النكتةُ البلاغية ويُقْفِلُ الشاعرُ هذه المفارقة بمفارقة أُخرى تكمن في شخصية صقر قريش ذاته؛ حين جعله طليقاً ومُعَنّى في الوقت ذاته.

إن استدعاء الشخصيات والأحداث التاريخية من الوسائل الأدائية التي استخدمها الشاعر في أعماله الشعرية. فقد أشار ـ على سبيل المثال ـ إلى

وقعةِ بُعاث وهي آخرُ الوَقعَات بين الأوس والخزرج في الجاهلية، فقال (1 : 8):

ليس للأوس وللخزرج فتحٌ في بُعاثْ
قد وَلِدْتَ الآن للأنصار دَرْباً
ليس غيرُ الثّأْر .. غيرُ الثأر
ها هُمْ قينقاعْ
والنّضيرْ

إنها إشارة إلى أن تلك الوقعة بين الأوس والخزرج ليست قادرة على منح المنتصر صفة البطولة ما دام العدو المشترك لكليهما يبثّ الرّعب فيهما معاً. يستحضر الشاعر موقفاً تاريخياً، يستخدمه قناعاً رمزياً، يُحَمّله دلالاتٍ معاصرةً، فيُحَرّض ـ على نحو مباشر ـ للأخذ بالثأر. وقد ركزّ على تكرار «ليس غير الثأر» ليضغط نحو فكرةِ الثأر التي وَظّفَ هذا الرمزَ لإبرازها ـ إن أسلوب التنبيه (ها هم): يوحي بالقرب المكاني مع توافر الاتحاد الزماني؛ ليضع العربيَّ الناهض بالمسؤوليات الجسام أمام واقعه الذي يُلزمه بالانتقام من عدوّه. فالقبائل اليهودية «قينقاع وبنو النضير» الذين لعبوا دوراً خطيراً في مواجهة البعثة المحمدية، يقف أبناؤهم طاعوناً يفتك بالأمة العربية إبّان نهضتها ويَفَاعها.

ويُضَمّنُ الشاعرُ قصائدَه أحداثاً قرآنية وآيات يقتبسها؛ ليعتصر ما بها من إيحاءات تجعله أكثر قدرة على خلق أجواء نفسية تتحرك فيها دلالاته، في مثل قوله مشيراً إلى حادثة نوح والطوفان (2: 54):

والتين وطور سنينْ
وهذا البلدُ الآمِنُ فيكَ أمينْ..

وقوله (1: 37):

وليست رَبَواتُ العَنَتِ المغروسة
في ثوب المطر الفصليّ
سوى دعوةِ أمٍّ في خيمةِ برق قد نُصِبَتْ
قبل ولادةِ نوح والطّوفان

وقوله (2: 58):

إنّا أعطيناكَ الكَوْثَرْ

وكاستعارته بعض التراكيب القرآنية أو أجزاء منها؛ ليكملها شعراً في مثل قوله (2: 21):

فَوَلِّ وجهَك شَطْرَ نبضِك واستَقِمْ

أو قوله (2: 22):

فاهْدِنا فيمَنْ هَدَيْت
وعافِنا
وتَولَّنا
وتوفَّنا

أو استخدامه الألفاظ القرآنية في سياقاتٍ جديدة مثل: «الكوثر، شانئك، نختلي، مريم، ريحاً صرصراً» في قوله (2: 25):

أَدُقُّ فوق حصاكَ قلبي
قارئاً في الكَوْثَرِ المُعْطى
صلاةَ السّاحةِ الكُبْرى
وشانِئَكَ الهوى غَطّى

وقوله:

تكتبُ الآهاتُ ريحاً صرصرا

ولعل أعظم ما يلفت النظر ـ من حيث النغمُ الموسيقي عند شاعرنا ـ هو التزامه بالقافية التي تتعدى الالتزام بالرّوي إلى وزن القافية ذاتها مثل: «المعطى، الكبرى» والرّوي في «غطّى، صرصرا».

ويميل الشاعر إلى استخدام الجموع بكلّ أنواعها، وخاصة تلك الملحقات بجمع المؤنث السالم في مثل: «عذابات، ارتكازات، اشتهاءات، انبلاجات...». في قوله (2: 28):

نشيجُكَ المكتوبُ ناراً من حروف
في عَذاباتِ الزّوايا
في شماتاتِ النّوايا
في أكاليلِ الرِّوايات القديمةْ
في ارتكازات السّواقي
في اشتهاءات الطفولةْ
في أساطيري القديمةْ
في انبلاجات البواقي
في البطولةْ

ففي هذه الأشطر ثلاثة عشر جمعاً، مُوَزَّعة بين جموع التكسير والمؤنث الصحيح والملحق به. كما تظهر ـ عنده ـ في هذه الأشطر وفي غيرها ظاهرة التكرار، فقد كَرّر حرف الجر (في)، في عملية ولوج من الخارج إلى الداخل، وقد يكون التكرار مُنْصَبّاً على كلمةٍ أو جملةٍ كما هو الحال في الجمل البدايات. أما الكلمة فقد تأتي ظَرْفاً أو أداة نداء، بالإضافة إلى كونها اسماً أو فعلاً، يقول الشاعر (2: 44):

هُنا وَطَنْ
وهُنا أَرَقْ
وهُنا شَجَنْ
وهُنا شَبَقْ

فقد وَظّف التكرار ـ هنا ـ لتحقيق نغم موسيقي بارز، كما أنه أراد أن يبرز المَكانيةَ على نحو مقصود. وأما أداةُ النّداء فإن الشاعر قد عمد إليها لإظهار عظمة المنادى في قوله (2: 56):

يا أَطهرَ مِنِ أَجسادِ العُشّاق
إذا التَحَمَتْ
يا أَثْمرَ من نَخْلاتِ الأشواق
إذا حَبلَتْ

يا أَطولَ من خوفِ الحكام
إذا ظلموا
يا أَجملَ من خُبْزِ الفقراء
إذا حلموا !!!

وقد وقعت أسماء التفضيل كَمُنادى؛ ليبلغ بالصّفات أوجَ اكتمالها ونضجها. ويمكن أن يكون المُكَرّر كلمة «كُلّ» كما هو الحال في قوله:

تَتَوَرّدُ في شفتيك
أغان للوطن المزروع نوايا
للوطن الرّقراق
بكُلّ شرايينِكِ
كُلّ سماواتِكَ..
كُلّ عشيقاتِكَ..
كُلّ قلوب..
لاحت عند هواك مرايا

وفي هذا التكرار استقصاءٌ للعناصر من كُلّ أطرافها؛ ليحيط بكلّ أفراد الظاهرة. ويسلك الشاعر في أساليبه الشعرية ـ أحياناً ـ مسلك الرومانسيين في تعبيرهم عن الأحزان؛ فيقول (1: 55):

ما لشوقي كُلّما داعبتُهُ
يتناساني ويمضي للجروح؟
ما لقلبي كلّما صبّرْتُهُ
يتمادى في الجروح؟
فالتّسابيحُ أمام الضّفّةِ القمحّيةِ الأخرى تنوحْ
وهواك اليوم شمسٌ في صدور العاشقاتْ
يحرثُ الأنجمَ لَحْناً في الضّلوعْ
في بحور الأمنياتْ
في تراتيل الدّموعْ

فهذه تركيبات لغوية توافرت لها خصائص الشعر الرومانسي، في انتحائها منحى التعبير عن الأحزان والهموم. ونظرة متفحصة لتلك التركيبات تكشف ذلك القدر المشترك بين عارف الخاجة وأولئك الرّومانسيين. انظر إلى مفرداته «الشوق، المُداعبة، التناسي، الجروح، التّمادي، الجُموح، التسابيح، تنوح، الهوى، صدور العاشقات، الأنجم، لحن، ضلوع، بحور، أمنيات، تراتيل، دموع». إنها مفردات تَعُدُّها من المعجم اللغوي لأولئك الرّومانسيين. فالعاطفة غزيرة، والخيال خصيب يعتمد التّشخيص والتّجسيد في بنياتٍ استعارية، كما هو الحال عند المهجريين، وما كان يُنْشَر في مجلة أبولّلو، وعند عبد الرحمن شكري من فرسان مدرسة الديوان.

ويستثمر الشاعرُ الإيحاءات التي بَثّتها بعضُ الجمل التي كان لها دَوِيٌّ في التاريخ العربي المعاصر في وسائل الإعلام في مثل قوله:

فبين الخليج وبين المحيط
معاقلهم تستطيب الغناء
فتشدو لشعب أَرادَ الحياة
فأصبح يحيا بهذي السّجون

وقد مزج هذه الجملة «من المحيط إلى الخليج» بكُلّ ما كان لها من رَواج مع شطر مُحَوَّر من قصيدة «إرادة الحياة» لأبي القاسم الشابّي: «إذا الشعبُ يوماً أراد الحياة».

ويتلاعبُ الشاعرُ بألفاظه تلاعُبَ الحاوي بأشيائه؛ فتغدو اللغةُ أقربَ ما تكون بين يديه إلى اللغات اللّصْقيّة. إن جملته: «هي تفعيلاتُك الكُبْرى مرايا» «هي تفعيلاتك» مبتدأ وخبر، وهي جملةٌ مفيدة مستقلة عن غيرها من الجمل، لكنه ما يلبث أن يَسْلُكَها في بِنية أُخرى فيضيف إليها «مرايا»، فتصبح في حالة إسقاط الضمير (هي): «تفعيلاتك الكبرى مرايا»، وهي جملةٌ مفيدة ومستقلة كذلك، إنها أشبه ما يكون ببطاقاتِ الأعياد التي إذا قلّبْتها يمْنةً أو يسْرة أخرجت لك في كُلّ مرّة منظراً جديداً.

ويتفرع الأسلوب في القصيدة الجديدة من بؤرة بَثٍّ داخلية مركزية، قد تكون فعلاً أو اسماً أو حرفاً على طريقة فَنّيّةِ التكرار، ثم تتّجه من الداخل إلى الخارج؛

ليصل الشاعر في نهاية المطاف إلى التكثيف المُرَكَّز لفكرته التي ترقد في الأعماق، في روحه الخفية، يقول (1 : 17):

جِئنا إلينا في القيامةِ راكبينَ الدّائرةْ
من جبالِ الرّيح .. من قَدِّ الخليقة
من حزيران الجديد

إلى أن يقول:

إلى الرّصاصاتِ الجديدةْ
صرخةٌ ما حَرَكَتْ غيرَ الجريدة

لقد كانت جملةُ الخاتمة قمةَ التركيز والمفاجأة الموقفية التي تكشف عمق القضية. ونشير ـ في الجملة الأولى ـ إلى أن الاتجاه من الذات إلى الغير هو الشيء الطبيعي، أما أن يكون التّوجّه من الذات إلى الذات فهو تَوَجُّهٌ غريب طارئ على طرائق اللغة في استعمالاتها.

ويحاول الشاعر أن يُوَلِّد توليداً خالصاً بعضَ الجمل من بعضها في مثل قوله (1 : 30):

ويدعوكَ لِتَرْقُصَ للوطنِ المحمول على الأقداح
ويدعوك لِتَرْقُصَ للقدح المحمول على الأوطان
ويدعوك لِتَرْقُصَ للأوطان وللأقداح المحملة
في الألواح على الألواح

استخرج الشاعر ثلاثة تشكيلات لغوية وَلّدها من هيكلٍ تعبيري واحد. وقام بعملية تقسيم جعل الوطن ـ في الأولى ـ محمولاً على الأقداح، وفي الثانية كان القدح محمولاً على الأوطان، وفي الثالثة حملت الأوطان والأقداح في الألواح على الألواح. إنها قسمة عقلية خالصة تَمَّت في حالةِ وعي مكتمل بأبعاد هذه القسمة.

ولم يتوقف الشاعر عند الشكل الحُر، ولكنه مزج بينه وبين الشكل العمودي الموروث في قصيدته «صلاة العيد والتعب». ففي خاتمة القصيدة قال (3 : 64):

وأنا غرامك يا ملاذ

النفط والعُشّاق والفقراء والأغراب

أرمق في مرايا الجرح عشقي

ثمّ أصرخ كلما قال الهوى:

تَعَبٌ ونَجْواك استطالَتْ أنجمي | والسجنُ والأيّامُ حربٌ في دَمي
ما إنْ تعلّمتُ القراءةَ ليلةً | حتى رأيتُ الحرفَ يُشْنَق في فمي
عيدٌ بلا عيدٍ يطلّ ويختفي | ما بين أحلامي وبين تألّمي
وحدي أُحَدّقُ في الجنازةِ حاملاً | وطناً يخربشُ في حدودِ تَوَهُّمي

وفي قصيدته «موعد للحب والفرح» يستخدم الشاعرُ الشّكل العموديّ الموروث؛ فيستهلها بقوله (3: 71):

هل هَلّلوا أمّ غرّدَ الوَجْدُ | أم راودتك بوَصْلها هِنْدُ

وسلك الشاعر في هذه القصيدة سلوكاً تقليدياً؛ حين بدأها بالغزل، ثم انطلق منه إلى الغرض السياسي على عادة الشعراء العرب القدامى في المدح وغيره، حين كانوا يقفون على الأطلال ثم ينتقلون إلى أغراضهم الأصلية فقال (3: 73):

سَحَرا أبوظبي توشوشني | والقلب يُونع أينما تعدو

وقد تعامل مع أبوظبي وغيرها من الإمارات تعاملاً حالماً؛ فراوح بين المستويين الرّمزي والحقيقي. أما قصيدتُه العمودية الأخرى «أنشودة صغيرة للموت» فهي قصيدة حماسية تبرز فيها خاصّيةُ المباشرة والتقرير، وهي أقرب ما تكون إلى دائرة مدرسة التجديد الذّهني، يقول في مقدمتّها (3: 79):

أخي في الجزائر أو في العراق | أخي يا جداولَ عِزٍّ تُراق

ولا يفوتني أن أُذكّر أن الشاعر قد وقع عن وعي أو غير وعي في أخطاء لغوية ونحوية وعروضية، منها على سبيل المثال: «هل هَلّلوا أم غرد..» فهل أداةٌ للتصديق لا تأتي بعدها أم المعادلة التي تختص بالتّصوّر. أما الأخطاء العروضية والنحوية فهي تجتمع في مثل قوله (1: 65):

ويغدو طريقي

أغان أرددها في السّجون..

والصحيح نحوياً «أغاني» وهنا ينكسر الوزن ولذلك اضطر إلى استعمال «أغان» ليستقيم معه الوزن وأنا أشير عليه باستبدالها بلفظة «نشيداً».

هذه بعض التقانات التي استخدمها الشاعر عارف الخاجة في دواوينه الشعرية الثلاثة في التعبير عن رؤيته الجمالية.

وفي خاتمة دراستي للرّؤية والفن في شعر عارف الخاجة أستطيع أن أصدع برأيي فأقول: سيظل هذا الأنموذج الشّعري الذي صدر عنه الشاعر وغيره ممن صحبه في هذا الدرب الإبداعي نمطاً مُواكباً لنهر الإبداع الشعري الكبير، ولن يحتل متنَ النهر، ولن يكون فرسانه قباطنة السُّفِن العربي؛ لأن هؤلاء الشعراء وعلى امتداد الساحة العربية كُلّها أخفقوا في مَدِّ الجسور بينهم وبين المتلقين، وأن القارئ العربي لم يعد قادراً على التفاعل مع هذه المُبْدَعات الجديدة، كما أنها لم تستطع أن تُطفْئ عطشه الفني إلى الغذاء الرّوحي الذي يتطلّع إليه، في وقت هو أحوجُ ما يكون فيه إلى مثل هذا الغذاء.

وإني أتوجه إلى شعرائنا الشباب أن يلتصقوا بجماهيرهم، وأن يَسُدّوا الفَجَوات بينهم وبين متلقيهم، فيقتربوا من الذات العربية بكُلِّ خصائِصِها النفسية، يتحسسون أوجاعَها، ويعبرون عن تجاربهم الشعرية بلغة مُكَثَّفةٍ على ألا تصلَ إلى درجة الانقطاع الثقافي بينهم وبين تراثهم الأدبي.

المراجع

1 ـ الدكتور محمد عبد الحي «الرؤية والكلمات» 10، دار ابن زيدون بيروت، دار الفكر الخرطوم 1985 م.

2 ـ اتجاهات البحث الأسلوبي 120.

3 ـ د. علي عشري زايد، قراءات في شعرنا المعاصر 53، دار العروبة بالكويت / دار الفصحى بالقاهرة 1982 م.

4 ـ أدونيس (علي أحمد سعيد)، زمن الشعر 9، 10، بيروت / دار العودة 1972 م.

5 ـ د. محمد عبد الحي، الرؤيا والكلمات 47، دار ابن زيدون بيروت، دار الفكر الخرطوم، 1985 م.

6 ـ الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) 203، دار العودة بيروت 1983 م.

7 ـ أدونيس، الأعمال الكاملة 2 : 223، دار العودة بيروت 1971 م.

8 ـ محيي الدين بن عربي، الفتوحات المكية 2 : 312، 85 تحقيق د. عثمان يحيى، الهيئة المصرية للكتاب أكتوبر سنة 1971 م.

9 ـ محيي الدين صبحي، الكون الشعري عند نزار قباني 50، الدار العربية للكتاب تونس.

10 ـ المصدر السابق 43.

11 ـ رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي 74 ترجمة د. محمد مصطفى بدوي القاهرة 1963 م.

12 ـ محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي 86، سداس للنشر تونس 1985 م.

13 ـ إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر 153، مؤسسة الأبحاث العربي ط. الثالثة 1986 م.

14 ـ انظر ـ كذلك ـ في القصيدة ذاتها: 64، 66، 67، 68، 69، 71، 72.

ابن ظاهر
فيلسوف الامارات
و
امير شعراء النبط

الدكتور فالح حنظل

الشعر فن من الفنون الفطرية، وهو تجربة شعورية تبدأ كفكرة تجول في الخاطر أو احساس يجيش في القلب أو صورة تلتصق بالعقل والفكر فإن أمدّها الشاعر بالعاطفة والموسيقى والخيال استطاع أن يصوغ منها عملا أدبيا لقول منمق حي متكامل ومتناسق الصورة والفحوى.

فالعاطفة والخيال من العوامل التي تمضي بالشاعر صعودا في مراقي الشعر وآفاقه فهي النداءات النفسية الآتية من أعماقه وأبعاده فيستجيب لها بفيض من شعره الوجداني يؤثر في القارىء والسامع.

ومن هنا برز فيلسوف الامارات وأمير شعراء (النبط) فيها الماجدي بن ظاهر.

فلقد امتلك زمام الشعر (النبطي) أي العامي وتصّدر معاصريه بما أجادت به قريحته من ابداع شعري جاء رائقا رائعا نزيها من مرذول القول وذل السؤال والتملق، فرد الى الشعر النبطي رواء الشعر العربي القديم، فأطلق فيه خيالا مبدعا خلاقا وبث فيه حرارة العاطفة وانتقى له من الكلمات كل ذي ايحاء ورنين، فجاءت الكلمات في اتفاق متسق مع معانيه وأشاع فيه المعاني السامية والحكمة الصائبة والفكر العرفاني الصوفي.

غذته الحياة بفضائل عربية بدوية كان عمادها صفاء نفسه وصدق لهجته وبساطة عيشته ورقة قلبه وقوة جنانه وتوقد ذهنه وهيام روحه وقف وقفة المتأمل يريد أن ينفذ الى الحياة وأسرارها لاكتشاف كنهها يستهدي الطريق ويلتمس الوجدان لينفذ منها الى البصيرة والعقل، فذهب في الحياة شتى المذاهب ونزع الى شعر الوجود يتأمل صفحته ويسبر أغواره فكانت له تأملات وجدانية ظهرت في ثنايا شعره على شكل حكم رائعة.

نظر الى الصحراء فوجدها عامرة بالمشاهد في فجاجها الواسعة وهضابها وكثبانها، وشاهد عيون الماء وسيول الأودية وقطعان الظباء، وأسراب الطيور، وامتلأ سمعه بأصوات الحداء ورغاء الابل وأصوات الركب في صمت الفلاة العميق.

تنسم النسمات العليلة لأشجار الصحراء، فأخذته تلك المشاهد فأعطاها من احساسه ونفسه فجاء شعره طبيعيا من بداوة الى حضارة، لم يخل من التعقيد والغموض بسبب عمق فلسفته ونظرته للحياة، كما جاء في أحيان أخرى سافر المعاني عذبا رشيقا ذا رنين موسيقي حضري مترف.

ان الدارس لشعر ابن ظاهر يجده شاعرا مجددا في فنه الشعري، وأنا لا استطيع القول بأنه كان مقلداً، بل لعل فحول شعراء (النبط) في الامارات قلدوه وارتسموا الكثير من طرائفه وضمنوا شعرهم من شعره وافكارهم من أفكاره، فكانت مدرسته بداية للتراث القديم ومنها تخرج الكثيرون، فجاء شعره عزيزا مطلوبا يسعى وراءه الناس ويترنمون به في كل أرجاء الامارات يملأ الفرد الإماراتي صفاء ويبهر عقله سحرا.

أعجب به العامة والخاصة وردده الأعيان بلباقتهم وتغنى به الجميع من عالم وجاهل وأعجبوا به وحفظوه وأنشدوه في مجالسهم.

لم يكن الماجدي بن ظاهر بحاجة الى ان يطلب مستمعا له، فشعره رسالة في الكرامة لأنه أكد ان للشعر كرامته النقية بعد أن ابتذله بعض الشعراء بسبب المتاجرة بشعرهم والمزايدة بقوافيهم.

فهو بهذا الصدد يقول :

يقول الفهيم الماجدي اذا بنى	بدع تراواه الرواة وشاع
أنا اذا كل لفى بمتاعه	هيهات ما تلقى الخبيث متاع

أي أن أقوال الماجدي فيها ابداع ، فهي كالبدع أي كبئر الماء يرتوي منه الرواة ويروون قصائده فشاع أمره..

ويشبه في البيت الثاني قصائده بالمتاع والبضاعة الجيدة فلو أن كل الشعراء وضعوا قصائدهم فلا بد أن يكون بعضها خبيثا فاسدا، أما قصائده فلا خبث فيها.

ويقول أيضا :

يقول ابن ظاهر مقال عجيب	تظاهر عليه من الصدر جيل
أنادي بالاشعار وانقى الخيار	تنقيتها ما بغيت الهزيل
اذا خملوا بالوزن الخفاف	أحمل قماشي بوزن ثقيل

فهو يقول إن أشعاره عجيبة اي جديدة ومتجددة في معانيها وقد ظهرت من حشاشة قلبه ومن صدره أقوالها.. (لفظة جيل أصلها قيل ومعناها القول والمقال ويقصد بها القصيدة أيضا) وفي البيت الثاني يقول بأنه ينظم الاشعار، الا أنه ينتقي خيار الأبيات القوية المعاني لا الهزيلة الضعيفة، وفي البيت الثالث يقول : اذا كان الشعراء يزنون أقوالهم (ويشبهها باللؤلؤ) بوزن خفيف فان لؤلؤه أو أشعاره ذات وزن ثقيل وعميق في المعنى والأداء.. (لفظة قماش تعني اللؤلؤ عند أهل الخليج العربي).

ومن الملاحظ في شعر ابن ظاهر أنه ليس شعرا (اخوانيا) أي ليس فيه مديح ورثاء وتهنئة ومراسلات وشكوى الى اشخاص أو أمراء، ذلك أن جل شعره قد ذبحه على مذبح فلسفة الحياة الكريمة والدعوة الى الفضيلة، لذلك فلا نجد له شعرا بالأحاجي والالغاز وهو ما شاع كثيرا في زمانه، رغم أنه كان يرد على أحاجي وألغاز الكثيرين من شعراء زمانه ويحل ألغازهم ويشرحها بسرعة ودقة، ولعله عزف عن هذا النوع من الشعر الذي لم ير فيه من سمات الشعر سوى الوزن والقافية.

والمتتبع لأشعار ابن ظاهر يجد انعدام الشعر السياسي فيها، فلا نجد تسجيلا

لأحداث عصره السياسية، رغم أنه من المعتقد أن فترة ظهور ابن ظاهر كانت في فترة أوج الانتصارات العربية الخليجية والعمانية على الاستعمار الاوروبي في المنطقة.

فقد كانت عمان والامارات قد انتفضت انتفاضة كبرى في عهد الامام اليعربي العماني سيف بن سلطان الملقب قيد الأرض، (1691 - 1711) وفي عهده تم القضاء على البرتغاليين في كل أرجاء الخليج العربي ووصلت اساطيل هذا الامام الى سواحل الهند وافريقيا لتستأصل شأفتهم هناك وخاصة في معركة (قلعة يسوع) القاعدة البرتغالية الكبرى في عباسه.

تلك الأحداث وغيرها لم يؤرخها ابن ظاهر في أشعاره، ولعله مدح الامام سيف بن سلطان مرة واحدة بقصيدة لم يصلنا منها الا بيت واحد من الشعر وهو:

في ظل بوسلطان اللي يهين العدا   اللي رقى من العز ذروة سنامها

وأرى أن لا عيب لابن ظاهر في ذلك، فاذا كان هناك عدم وضوح رؤية له في الحقل السياسي فان وضوح الرؤية الفلسفية والدينية قد دفعه الى أن يرى أن الدعوة الى الفضيلة أجدى من الدعوة الى المديح والسياسة.

لذلك فهو يقول في الدنيا وفي الآخرة:

ما دامت الا لمن يداوم بالتقى   دار المقر ومنهاك الا لها
والآخرة ألزم وأخير من الدنا   يوم الملا مشتغله بأموالها
شاقين فيها والشقا ضد التقى   ولا ذاك الا الصالحات أبقى لها

* * *

من الصعب جدا الوقوف على تفاصيل حياة ابن ظاهر وذلك لبعد الشقة بين زماننا وزمانه ولعدم توفر ترجمة كتابية عن حياته من جهة أخرى.

وما وقف عليه بعض من بحث في أيام ابن ظاهر هو من الروايات المنقولة من أفواه بعض العارفين المسنين في دولة الامارات، وقد اختلفت الروايات في مولده ونشأته فمن قائل انه ولد في بلدة (الذيد) في الشارقة، ومن قائل انه ولد بقرية (الساعدي) في رأس الخيمة، ومن قائل انه ولد في منطقة (الخران) وبعد

أن تجول في الامارات عاد الى منطقة (الخران) ومات ودفن فيها وكما اختلف الناس في مولد ابن ظاهر وأيامه فقد اختلفوا في حفظ اشعاره وكتابتها، ويبدو أن الأقدمين ممن عاصروا ابن ظاهر لم يكتبوا أشعاره ويدونوها بل حفظوها في الصدور فقام رجال الرعيل الأول من أبناء الإمارات وفي مطلع القرن العشرين بكتابة بعضها فجاءت بعض الألفاظ متغيرة ومتغايرة عن بعضها البعض في ديوان عن الآخر.

وقد حاولنا من جانبنا أن نتبين في مصادر التاريخ والمراجع الأدبية عن ملامح تدل على صورة ابن ظاهر في شبابه وحياته الأولى وأيامه فأعيانا البحث ولم نظفر بطائل، وليس هذا غريبا، فشأن ابن ظاهر شأن الكثيرين من الناس الذين لم يستثيروا انتباه الزمن في أيامهم الأولى الا بعد ان أصبح لهم تاريخ.

لقد خلف رحمه الله ذخيرة من جيد الشعر (النبطي) تصدر فيها شعراء زمانه، فطار صيته في الامارات وسار شعره في عقول وأفواه أبناء الامارات كلهم.

وأكاد أتخيل شخصه وهيئته فيلسوفا وحكيما متجولا في الامارات وعمان، ينشر الحكمة والفلسفة.

فهو القائل :

من فجوج الجنوب الى الشمال ... من الظفره الى سيفة دهان
وروى الرمل مع سيح العزيف ... ووادي المكن داناه المداني
على نزوه وما حاز الهباب ... ووادي الجرن واسقاه الزمان
واسقت من فلاح الى العذيب ... مجوج الماء ثمان في ثمان
على الصجعة وما حاز العشوش ... على الطحاء وتمت روهجاني
على رمل الحويمي والغدير ... وسيح اليلح مخضر المثاني
على تاهل وعثمر والغويل ... على وادي سلام وسيهجاني
الى كفا وما حاز الخريز ... مشرقه تباحيل الدباني
على المزرع وخطا والهزوع ... مهايفه الى مريال ثاني
على كلبا وما حاز الجبال ... من البلدان قاصي وداني
وجاد الجود منها في الشمال ... على البدوان ساحبه الجناني
وجاه السيل من رووس الجبال ... وجل اغفاه وامتلت المغاني

«شعر ابن ظاهر»

* خصائص المضمون.
* النسيج اللغوي والمعجم الشعري.
* الصور والموسيقى الشعرية.

خصائص مضمون أشعار ابن ظاهر:

لا يكفي جمال الفن الشعري وتأثيره على النفوس في الحكم على القصيدة ما لم يعزز ذلك الفن الجميل بأفكار ومضامين تجعله ذا هدف ومغزى وفائدة، فالقصيدة وجدان واحساس وفكرة وقضية تنزلق في قالب الكلمات على نسق معين يحقق لها أداء المعنى وأداء الصورة وشرح القضية واعطاء الحلول لها من خلال نغم صوتي يلائم التجربة الشعورية في المجتمع.

وقد لاحظنا في شعر ابن ظاهر أول ما لاحظناه اغراقه في الفلسفة والحكمة واعتمال الذهن مما غذى مضمون قصيدته وأعطاها بعدا جذريا أكثر من الجوانب السياسية مثلا المؤيدة لهذا والرافضة لذاك، فيكون ابن ظاهر قد خلق فنا انسانيا رائعا في القصيدة النبطية.

وابن ظاهر لم يهمل التراث في قصائده بل لقد استمد كل أفكاره ومعانيه من ثقافات محلية مختلفة كالدينية والأدبية واللغوية لتغذي مضامين شعره، هذا الاتكال على التراث يبين عمق العلاقة بين مجتمع الامارات وشعر ابن ظاهر ومقدار التفاعل بينهما في كثير من المجالات.

أما فنون القول الأخرى فسنرى ابن ظاهر في بعضها وبخاصة الفخر بنفسه وبقصائده فقد كان يسوق فخره بمنزلة شعره العظيمة ومقدرته الشعرية وتجاربه وخبرته في الحياة في مقدمة قصائده، ثم ينهي تلك القصائد بالصلاة والسلام على الرسول الاعظم (ص) تلك النهاية التي تركت بصماتها وآثارها على حياته

فهي امتداد روحي لها بل لكافة شعراء الامارات تربطهم الى اعماق الدين الاسلامي والدعوة المحمدية وتستحوذ على خيالهم دوما.

لذلك لم يعرف شعر ابن ظاهر هجاء لشخص معين أو اسم معين انما هجا الشر نفسه أو الرجل الذي يمثل الشر فابتعد عن الهجاء الذي فيه طعن للأعراض واقذاع في القول، فالهجاء لا يساير خلقه الرفيع انما هجاؤه الصريح هو ما قاله في ذم الدنيا، وتلك كانت نواة فلسفته. وهو كبشر فان له قلبا كقلوب الآخرين يخفق اذا أحب ويطرب اذا رأى المرأة، لقد كان الجمال المثالي في شعر ابن ظاهر حسيا كالمفاتن الجسدية، وكذلك روحيا كالمفاتن الروحية والخلقية في المرأة فلم تغره نضارة الاجساد بقدر عشقه وغزله في الحب العفيف لذلك فان قصائده الغزلية أو التي تعرضت للمرأة قليلة بشكل عام ولكنها مع ذلك تمثل نزوعه الى هذا الغرض الشعري الجميل وتؤكد رقته ورهافة حسه.

لقد تضمن شعر ابن ظاهر معظم أغراض الشعر المعروفة وسنتطرق اليها في مكانها.

النسيج اللغوي والمعجم الشعري في شعر ابن ظاهر:

ان للكلمة المناسبة تأثيرها الهام في عناصر البناء الفني للشعر النبطي العامي في الامارات، ففن أداء الكلمة يعتمد أصلا على الدقة في اختيارها ووضعها في مكانها واختلاطها بالمعنى العام اذ ان النسيج اللغوي ما هو الا طائفة من الكلمات المؤتلفة المعبرة وابن ظاهر خلق من الكلمات العادية قطعاً سحرية منحها من روحه وابداعه قوة دفع جديدة أهّلها أن تلامس مشاعر الناس وتعانق عواطفهم وتدور في مدار مؤثرات حياتهم اليومية لذلك نجد أن أشعار ابن ظاهر لم تمت بمماته لقد كان ابن ظاهر يتوسل الى حسن اللفظ بانتقاء ما يحمل أكثر شحنة وأوفر ايحاء ليزيد من وقعها في نفوس الناس يقول في وصف فتاة حسناء:

حسين التهادي بالاظعان شادي
واذا سمع حادي تعد المقيل
مديخ براسه صليل الجراسه
ولا يرخى بأسه السمت الجديل

فيصف ابن ظاهر الفتاة الحسناء أنها حلوة في المسير تشدو عندما يظعن القوم اي يرتحلون واذا سمعت صوت الحادي جاءها الالهام بالقول والكلام. وفي البيت الثاني يقول إنها تميل برأسها، وصوتها ذو رنين كالجرس وشعرها لا يتراخى بل منظوم على شكل جدائل.

فقد منح الكلمة امتدادا جديدا وملأها بزخم مكثف من النصائح والحكم فجاءت قوافيه حسنة الايقاع وكلماته متلائمة مع القيمة الصوتية للقصيدة فقسم عبارات القصيدة الى كلمات طباقية وجمل متموجة تكاد كل كلمة منها تعادل زميلتها أو ترتبط بها أوثق ارتباط..

اسمع هذه الأبيات في وصف السحاب والمطر :

لفاها طروق مشع البروق	**تمج الشدوق سحاب هطيل**
سرى من المغيب سحاب رغيب	**بثنو الخصيب خصيب محيل**
هشوش سحابه ومدني حجابه	**واذا هاض ما به فله نستخيل**
وهد السواري وغبا الاثار	**وأكسى المجاري بخير فضيل**

أما البحور والاوزان التي استعملها ابن ظاهر في أشعاره فكان وزن القافية المسماة بالعامية القصيدة المطلقة وتسمى أيضا مثناية مهملة.

والمثناية من القصائد النبطية التي يتكون فيها البيت الشعري من شطرين اثنين، فهي ليست مثل المثولثة أو المربوعة والمثناية على نوعين :

الاول : مثناية مضمومة، وهي أي قصيدة من أي وزن يلتزم الشاعر في أبياتها قافية في الشطر الاول اي (العروض) وتسمى الناعشة بالعامية، وقافية أخرى في الشطر الثاني (الضرب) وتسمى القارعة في العامية في كل أبياتها.

الثاني : وهو ما أشرنا اليه في شعر ابن ظاهر انه التزم المثناية المطلقة أو المهملة وهي القصيدة التي لم يلتزم فيها الشاعر سوى قافية واحدة وقعت في نهاية الشطر الثاني (الضرب) بينما بقيت (العروض) أي آخر الشطر الاول بدون قافية.

ونظراً لأن الشعر العامي لا تنطبق عليه أوزان وبحور الشعر الفصيح، ولكنه يتقارب معه، فاننا نرى ان ما يغلب على شعر ابن ظاهر هو ما يمكن تسميته

الصورة الشعبية أو العامية للبحر الطويل في الشعر العربي الفصيح، وقد يقترب من الرجز أيضا.

ومن البديهي ان البحر الطويل في الفصيح يمثل الفخامة ويصلح للانشاد في المجامع والمحافل وهو لكثرة مقاطعه يناسب جلال مواقف المناظرة والمفاخرة والحكمة والفلسفة التي تتطلب طول النفس في الانشاد.

الصور والموسيقى الشعرية في شعر ابن ظاهر

الصورة الشعرية في القصيدة وسيلة من وسائل التعبير التي يجب ان تكون متآلفة ومتساوقة ومتضامنة مع العاطفة والخيال لتحقيق غايتها في نقل التجربة النفسية والفكرية التي انتقل بها الشاعر فظهرت على شكل كلمات لا تناقض فيها لكي لا يتخلخل الجو النفسي للقصيدة. ومثل الصورة الشعرية الموسيقى في الشعر حيث يكون ايقاع القافية وحسن تلاؤم ايقاعها منسجما مع القيمة الصوتية للقصيدة ككل.

والنتيجة ان العاطفة هي التي تهب للمعنى تماسكه ووحدته وتكون مقياس الصورة الادبية في مقدرتها على نقل الفكرة التي تثير انفعالا وتحرك فكرا فاذا صدقت العاطفة وعمقت الفكرة حسنت الصورة ونجح الشاعر.

* بعض مظاهر الصور في شعر ابن ظاهر

ان الدارس لشعر ابن ظاهر يجد ان هناك ازدحاما في الصورة في بعض قصائده فابن ظاهر يكثر احيانا من الصور والألوان في القصيدة الواحدة وتجميع الخيالات والاوصاف الدقيقة والصور والاخيلة فيها فلو اخذنا القصيدة الاولى في ديوانه والتي مطلعها :

يقول الفهيم الماجدي بن ظاهر والامثال تسعفني نبايا قصورها

ففي الستة أبيات الاولى منها يفتخر ابن ظاهر بشعره الا انه وفي البيت السادس ينتقل الى وصف ديار الاحباب الخالية فيقول:

على مسكن أصبح خلي بعد صاحب خلت به دولات النيافي فتورها
دع الدار تذرى الذواري خلية وغبا على لآثار ذارى عفورها

ويستمر في الوقوف على الاطلال الى البيت الثامن عشر حيث يعود ليتغزل بالحبيبة الحسناء التي تسكن تلك الديار فيقول:

نظرت بها ريانة غضه الصبا
فتيح ربـاها باسمات ثغورها

ومعنى الشطر الثاني انها قد تربت في مرابي ومرابع فائقة ومتفوقة فأصبح لها ثغر باسم.

ويستمر في وصف محاسن الحبيبة الى ان يصل الى البيت الخامس والعشرين حيث ينتقل الى ذم الدنيا وشرورها وآثامها فيقول :

جزى الله دنيا ما صفى صلح حربها
ولا من يلاويها ودولات أمورها
تغير مع الغارات اذا جا نذيرها
ولا كلها لحقت مطايا سبورها

ويستمر ابن ظاهر في صورته الجديدة وهي قوام فلسفته في الحياة والزهد الى البيت الاربعين حيث ينتقل الى وصف الارض والمطر والعشب فيقول:

لفا الأرض ديم لفها آخر العشا
لفا والى الوديان عجل حدورها
لفا الأرض وأحيا نبتها بعد موتها
من العشب ما يعدى به الضان هورها

الا ان منظر الحياة وصورة المياه والسيول والأنهار في القصيدة لا يلبث أن ينقلب الى كارثة مروعة إذ يقول ابن ظاهر:

تسعين الف في المعيريض برهدوا
مشروكة ما بين مسلم وقورها

وهي كارثة سيل ماء وطوفان حدثت في امارة رأس الخيمة، وأودت بحياة

الألوف من البشر هناك الا ان ابن ظاهر يعود في البيت الخمسين من القصيدة فيصف هدوء العاصفة ثم لا يلبث ان يعود الى ذم الدنيا في البيت الرابع والخمسين فيقول :

ولا لـــهـــم الا ثـــوب قـــطـــن لـــفـــوا بـــه
إلـى الـقـبـر وانـووا جـاري الـمـاء طـهـورهـا

ثم يختتم كالعادة قصيدته بالصلاة والسلام على خير البرية محمد (ص).

ومن الملاحظ في الصور الشعرية لشعر ابن ظاهر أنه جاء بابتكارات طريفة ومعاني جديدة مولدة حتى أنه أعجب معاصريه ومن بعدهم في اجادة النقل والتصوير واختراع المعاني وحسن التعليل خاصة فيما تطرق اليه من فخر بشعره وبالغزل.

لكن ما يجب ملاحظته ايضا ان الاكثار من الصور والالوان في بعض قصائد ابن ظاهر وتجمع الخيالات والاوصاف جر هذا الى بعض الغموض في معاني اشعاره، وخاصة في الدعوة الى الزهد والعزوف عن متاع الدنيا وملاذها واقناع الذات أن الفناء لاحق بكل شيء وان العمر مهما طال سينتهي وان النعمة مهما اتسعت ستزول وخير الزاد التقوى، الا ان ما صاحب دعوة ابن ظاهر الى الزهد هو ما انعكس من صورة على حالته النفسية المجدبة او المعاناة البائسة التي يبدو انه شاهد ظروفا قاسية وأياما جافة مظلمة في حياته.

ونظرا لعدم وجود رؤية واضحة لدى الناس عن أيام ابن ظاهر وحياته وسيرته.. الخ ، فإن تلك الصور المتلاحقة في قصائد ابن ظاهر قد انغلقت احيانا.

اقصد انغلاقا في الالفاظ لا الأفكار، والشاهد على قولنا ان هناك البعض من أبيات شعر ابن ظاهر لم يتم الكشف عن معناها، بل حتى ان رواتها وكتبتها، قالوها وكتبوها بأشكال متغايرة.

وذلك ما تبيناه من خلال ديوان ابن ظاهر وأخلص مما سبق أن على الباحثين والدارسين ان يجدوا في شعر ابن ظاهر مادة أدبية جديرة بالدرس، فلتتناوله أقلامهم بحثا وتحليلا ونقاشا وتعليلا.

الزمان الورقي

قراءة ثانية في قصيدة «الخروج من دائرة الاغماء» لعلوي الهاشمي[1]

الدكتور مالك المطلبي

الخروج من دائرة الاغماء

ذاكرتي مثقلة بهموم الأمس :

كان الوقت مساء....

والمقهى، كالعادة، مزدحم بذوي الأحداق الحجرية والعاهات المزمنة، وأرتال اللوطيين الغرباء، وبعض القرويين المربدة أوجههم من لفح الشمس والنادل في صخب المقهى يغدو ويروح، كرقاص الساعة...

والعشاق القدماء أماكنهم خالية في الركن (لماذا يهرم وجه العصر، ولا يهرم وجه العشاق ؟) كانت عينا أحد كلاب الصيد تجوسان مقاعدهم، بضعة عمال ينتشرون، هنا وهناك...

وحافلة تذرع صمت الشارع، والنادل في صخب المقهى.... يغدو، ويروح.... كرقاص الساعة، أسند منصور الى ظهر المقعد كتفيه... اتكأ على مرفقه الأيسر، وانستسلم للحلم قليلا:

كان الفصل خريفا ...

والريح الغربية لم تترك في الشجر الواقف الا بضع وريقات، تترنح ...

(هل كان الفصل خريفا، حقا؟ هل كان الوقت مساء؟ لا يفصلني حزن اليوم عن الغد، لن يبعدني الكائن عما سيكون، ولا القرب المستيقظ من حولي عن زمني المستلقي فوق سرير البعد).

ويرف على طرف الأهداب الممدودة خيط أخضر..

يمتد زمن آخر ينبت تحت القشرة، والجسد الشجري يعيد بناء خلاياه...

الشمس تضيء... الغيم يجيء.... الارض تفيء،... (هل الاشجار تموت؟ هل كان الفصل خريفاً حقا؟ هل كان الوقت مساء ؟).

* * *

صخب المقهى، الأحداق الحجرية، أرتال اللوطيين، العمال المفصولون، الأشجار، العشاق الجدد.. القدماء... القرويون، الحافلة، الشارع ...
منصور يغالبه الاعياء
يفتح عينيه على صوت النادل :
هل تشرب شيئاً ؟

— ....

وتجوب الحافلة الشارع...
باهتة كل المرئيات أمام عيوني
باهتة قامات الناس
(اصابع كفي المرخية أوراق ذابلة)
تتراقص كالأشباح
(تطول أصابع كفي المرخية ...)
يعجز عنها اللمس.
ينهض من جوفي نهر لهبي محموم يصعد حتى قمة رأسي،
يستيقظ طير في لون اليأس
ينقر صدغي، يبصق في جمجمتي ...
يتركني فوق المقعد منفوخ الجثة والرأس

مثقلة ذاكرتي بهموم الأمس
وتعود الحافلة تجوب الشارع والنادل، رقاص الساعة، يغدو... ويروح
ومنصور يراوح بين الحلم وبين الاغماء
والمقهى منتفخ البطن : كلاب الصيد، اللوطيون، الغرباء والعشاق تناءوا في ذاكرة الليل، ومنصور وحيدا كان، يقاتل...
يفتح في القلب سماء
ينتشل النجم الآفل في قاع الكأس
منصور سجينا كان ...
ونافذة في أعلى الرأس
يفتحها للعشاق القدماء
منصور كئيبا كان ...
سجينا كان ...
وحيدا كان ...

ولكن الاصداء
تفتح في القلب سماء
هل كان الفصل خريفا ... حقا؟
هل كان الوقت مساء ؟

* * *

- 2 -

ذاكرتي مثقلة بهموم الأمس :
ناصية الشارع مطفأة ...
والدمع رماد محترق بين سراديب النفس
طابور الحزن الواقف يمتد طويلا
والطرف الناظر يرتد كليلا
والأعين جمر منطفىء ورماد في موقدة الرأس
حزني ممتد كالطابور...
وذاكرتي مقفلة كالحدوة بالحزن
ومثقلة بهموم البارحة الاولى

لكن دمي لا يرتد كليلا
أشعلت دمي في ناصية الشارع ...
فانبجس الماء ،
وفارقني الاغماء ،
تذكرت جميع الاسماء ،
وحاورت جميع الاسماء :
أهلا ... من جاء بك الآن الي
وأنت أسير قيودك ، أنت أسير سجونك ؟
أنت أسير الوطن الجاثم في أقبية السلطان
من جاء بك الآن ؟

ـ تجاسرت، ألغيت كل مواعيد قتلي وجئت.
من جاء معك ؟
ـ طابور يمتد طويلا
كل العشاق معي. هل تذكرهم ؟
هل تذكر ؟.
(ذاكرتي كانت مطفأة ...
أشعلت دمي في ناصية الشارع،
لطخت يدي بالموج الأزرق ،
فانفتح القلب خليجا ...
رفت أشرعة ونوارس بيضاء
توصل ما بين الأرض وبين الماء
تذكرت جميع الأسماء،
وحاورت جميع الاسماء
وفارقني الاغماء)
أهلا بالصوفي العاشق
كيف حملت الوطن المعشوق معك ؟
ـ قد كان المنفى بيتي... والسجن خيوط قميصي.
أعرف أنك مشتعل بالوطن المعشوق
من يطفئ فيك دمك ؟

ـ 3 ـ

عادت ناصية الشارع تنضح بالأنجم والموج ،
وبالغيم الازرق ...
عادت ذاكرتي تطفح بالعشاق.

البحرين ـ نوفمبر 1976 م.

البحث

قلنا، في أكثر من موضع، ان حداثتنا العربية، تتجلى بكلمة واحدة، كلمة ذات رنين لازمني : الشعر !

غير أننا لم نفصح عن هذه الحداثة ليس بمعنى أننا لم ننتج شعرا، ولكن بمعنى أننا لم نضع أيدينا على شعرية هذا الشعر. في تاريخنا الشفاهي، أو تاريخنا الكتابي، في قاع الشعر الجاهلي، حيث «الطوطم» متقدما في الكينونة على الكون، وفي قاع الشعر المعاصر، حيث الفضاء متقدما في الكينونة على الكون أيضا.

بمعنى أننا أسسنا ابداعنا في ما وراء الابداع. فلم نعد الى النصوص، الا اذا دخلنا في مجال التقنيات المشروعة والمحرمة، والا اذا أردنا تعزيز الوقائع، أو قياس قوة النظم بلغته ! وبعبارة ثالثة : لم نعمد الى «تكرير» النصوص، بل الى تكرارها، وكأنها جميعها مصابة بعوق معجمي دهري !.

ان بنا حاجة الى مسح آخر؛ ينطلق من العلاقة. وينتهي بالتكوين. مسح داخلي باجراءاته وأدواته، وليس بعملياته فحسب.

لقد قدم بعض الدراسات التطبيقية الذي يستخدم المنهج البنيوي ـي الادب، قدم البعد الثاني للنص[2] بعد أن بقيت الدراسات الشارحة تراوح النص، ولم نفعل شيئا بازاء حيرته، أقصد حيرة النص !

المقدمة :

في هذه الدراسة التطبيقية، في قصيدة علوي الهاشمي آنفة الذكر، سنحاول تسويغ بعض التنظيرات البنيوية، أو بعبارة أدق سنحاول تبيان كيف أن التنظيرات هذه تفرض نفسها كمجال عمل داخل البنية.

ان تحليل قصيدة الخروج من دائرة الاغماء، أنجز امكان التحدث عن ثلاثة مفاهيم :

1) مفهوم : جنس النص.
2) مفهوم : زمن النص.
3) مفهوم : عنوان النص.

1 ـ مفهوم جنس النص :

الحديث في جنس النص، حديثان :

حديث يقع خارج الأدب، من حيث هو سؤال لا يتصل بخطابه، بل سؤال يتصل به جنسا بازاء أجناس اخرى، مشتركة معه في النوع، وحديث داخل الأدب من حيث هو اشتباك جنسين، أو أكثر، في بنية واحدة. فالأول يقرر حدود الأجناس في النوع. والثاني محو لحدود هذه الأجناس.

وليس لي، هنا، أن أدخل في تاريخ الأجناس الأدبية، حين تمحى الحدود بينها، وحين تثبت وتقوم، ولكني راغب في أن أفكر بصوت عال، بذلك الملحظ الذي يرى أن عصرنا يميل الى محو الحدود بين الأجناس الأدبية. الحدود التي كانت تلقي بظلال طويلة على أرض المعرفة القديمة، حيث كانت (الحدود) أهم من أسبابها :

فحد الشعر : الوزن والقافية والعاطفة، يخرج ما كان غير موزون ومقفى، من جهة، وما كان تقريريا محضا، من جهة أخرى. هكذا ينشأ المنظوم بازاء العاطفي، المفعول بازاء المنفعل والنثري بازاء الشعري. حتى تصبح «المداخيل بازاء المخاريج» أهم من «المداخيل» ذاتها.

لكن الآية تبدو منقلبة الآن : ففي عالم يقع تحت البصر، دفعة واحدة، تصبح الكلية أهم من الجزئية، والتوحد أهم من التعدد، والمركب أهم من العنصر، والارتباط أهم من العزلة. اننا، بفعل أسباب موضوعية، لم نعد نملك تلك (المهلة) التي كانت تتيح لنا التأمل في (الشيء) (3) . لا أقصد بالمهلة وجود الزمن، فهو كثير عندنا، بل أقصد بعدم المهلة. الصدمات التي يتركها عصرنا الراهن فينا، سواء في قاعدته المادية، أو الذهنية ! بحيث يجعلنا نسقط دائما، في دائرة الانبهار.

لقد فرض فقدان التأمل، ومن ثم الانبهار الدائم غرائبيات الكتابة، أكثر مما

فرض جنسها : وفرض الكتابة الجامعة، أو «النص» أكثر مما فرض التقنيات الفاصلة. لم تعد قواعد السرد منطوية على علاقات الحدث، ولم تعد الصورة منطوية على علاقات اللغة، بل أصبح الاثنان منبثين في نسيج واحد اندماجا، يكاد يكون، في بعض الاحيان كليا. نعم ربما بقي الغلاف، في المشرق خاصة، يبث اشارة جنسه، محافظا على الذكرى الاولى لأجناسية الأدب، غير أن الداخل لا يعبأ، الى حد أصبح واضحا، بتلك الحدود.

سنقرأ «مائة عام من العزلة» لماركيز، و «الارض الخراب» لأليوت، و «درس السيمولوجيا» لبارت، و «المواقف والمخاطبات» للنفري، و «على هامش السيرة» لطه حسين، وسنجد أن هذا المزيج الورقي منشغل بكل شيء عدا تحديد جنسه.

ورب معترض يقول بمبدئية غلبة العناصر : فمائة عام من العزلة رواية، رغم مظاهرها الشعرية، ودرس السيمولوجيا، بحث في نظام الكون رغم شعريته، والارض الخراب قصيدة رغم قواعد الحكي فيها، والمواقف رسائل، رغم أنها تقع في اطاري الصورة والقص، وعلى هامش السيرة سيرة ذاتية رغم طاقتها الاسلوبية... الخ.

وان هذا لعين الصواب، غير أن الأمر لا يتعلق بكمية النسب، بل بوجودها في أرض واحدة.

وعلى هذا النحو سنقرأ «الخروج» حيث النص بغلبة عناصره شعرا، وبوجود عناصره كتابة.

2 ـ مفهوم زمن النص :

لم يعد مفهوم الزمن في الأدب، كما هو في المتون النقدية الكلاسيكية (التي تقوم بعمليات نهب داخل النصوص) لم يعد زمن الموضوع : أو موضوع الزمن : كما هو شأن (الموضوعات) الشعرية المفترضة، التي راجت في بحوثنا الأكاديمية خاصة، حيث يلقي المكلف، ببصره على (الزمن) من أجل تحديد سماته، أما في الآن (آن النص) فسوف ننظر إلى الزمن لا موضوعا تربى في حجر الغرض ولا اطارا تجري فيه الأحداث، أو تتمدد فيه العلاقات النحوية. ولا معنى مجازيا للخبرات، بل نسيج، حيث لا يمكن سلخ النسيج عن ثوبه. أو نوع هيأة الثوب من نسيجها.

الزمن في الأدب كمثل ورقة سوسير : لها وجه وظهر، لكن لا يمكن تمزيق وجه الورقة، دون تمزيق ظهرها. ان الزمن لا ينتزع، لانه أن اريد انتزاعه انتزع كل ما حوله. انه زمن منبث : شعيرات تتوالد، وهي في طريقها الى علاقاتها.

ان زمن الخروج من دائرة الاغماء : هو ذاته : خارج الزمن، من جهة التباسه في النص. كما سنرى.

3 ـ مفهوم عنوان النص :

الخروج من دائرة الاغماء

ليس عنوان النص، كما كنت ألمحت، في رأيي [4]، لافتة تشير الى ما وراءها، ليس اعلانا عن بضاعة، تكمن وظيفته في تقدمه عليها ليقوم بالدلالة. النص لا يحتاج الى دلالة، لان دلالته في الاستغراق فيه، وليس في الاشارة اليه.

وهكذا نجد العنوان والنص على الضد من الاعلان والبضاعة، ليسا سوى شيء واحد في لحظة انفصال، تعلن انتهاء حدود التكوين. وهكذا يصبح العنوان عبارة عن نص مصغر أو قل نصيصا : وهذا النصيص متحجر؛ يمتلك جميع ملامح النص، لكنه لا يمتلك بنيته. وعلى وفق هذا الملحظ سنرى أن بعض العنوانات ليست سوى أرقام، تتعاقب في الفراغ، أو هي الفراغ الذي يلي النص. الذي يعيد علينا النص في حال انتهائنا من مسحه.

وهكذا تكون النصوص التي تكتب عنواناتها قبلها نصوصاً كاذبة، نصوصاً تكتب بشروط خارحية، وليست داخلية.

ان تحليل العنوان، على وفق التقابل اللفظي ينتج لنا المخطط الآتي : ـ

الخروج / الدخول
من / في
دائرة / فضاء
الاغماء / ؟

ولما كان (الاغماء) انفصالا انفعاليا / نفسيا عن الوجود، مؤقتا فهو ليس (الموت) الذي هو انفصال دائم (مقابله : الوجود)، وليس هو (النوم) الذي هو

انفصال فاعل / عضوي، (مقابله : اليقظة) الاغماء مواجهة الخارج، بالانفعالات في ما يسمى بالغياب، فمقابله هو (الحضور).

يشير النصيص الى حدة الاشارات المكانية : ـ

خروج / دخول / الى / في / دائرة / فضاء / غياب / حضور

وتلك هي الحدود التي تجمد فيها النصوص.

التمهيد :

تنبني قصيدة «الخروج من دائرة الاغماء» على مقطعين وهامش. على الرغم من أن الترقيم أعطى الهامش درجة المقطع [4]. فهذا الهامش ـ كما سنرى ـ ليس الا الدورة الاخيرة التي تمهد لانفصال النصيص عن النص : زمن ما قبل التجمد وبعبارة أخرى لا يرتبط الهامش (المقطع الثالث، الاخير، في الترقيم) بما قبله، بل هو مقطوع عنه. أو قل هو لمح متحرك متجمع في قاعدة النص : سرعان ما يتجمد ليكون عنوانا.

المتن :

١ ـ الحركة الاولى :

«ذاكرتي مثقلة بهموم الأمس»

تضعنا الكلمة الاولى (ذاكرة) بازاء الداخل الزماني (الزمان الممتد فيه المكان). ان (الذاكرة) هي جسم ممتد في الماضي، اي هي لحظة استرجاع في المكان.

تفتح نسبة الذاكرة الى المتكلم (ذاكرتي) الحضور الدائم. المتكلم حاضر أبدي. حضوره ليس نسبيا، بل مطلق. المتكلم هنا هو «شاهد» وليس «مشاهدا» وهكذا نجد شبه الجملة التفسيرية في ذيل جملة (ذاكرتي مثقلة) :

«هموم الأمس» : تكرر الشاهد الماضوي. ولو حذفنا الذيل التفسيري لما فقدنا شيئا : ـ ذاكرتي مثقلة. (5).

2 ـ الحركة الثانية :

تعين هذه الحركة الزمنين الخارجي، والدائم (المتكرر).

الخارجي : «كان الوقت مساء».
الدائم : «والمقهى كالعادة ....».

وفي هذه الحركة يكون (الزمن) موجودا، كموضوع، ومنتفيا كذات.

ان الزمن المتكرر يشير الى الثبوت أكثر مما يشير الى الحركة : انه اعلان المكان الذي نسي الزمن، أو الذي لم يعد الزمن فيه جوهر الحركة. وبوسعنا أن نلحظ جملة «الشمس كالعادة تشرق من الشرق» التي فرغت تماما من الزمن : لنلحظ جملة «المقهى كالعادة .... مزدحم». يمكن ان ندعو هذا الزمن «بزمن الصفر».

تنبني الحركة الثانية في زمنها الصفري على درجة عالية من التوصيف. توصيف (الاشياء) الجامدة (خارج الزمن)، تنزع اللغة في هذه الحركة لبناء وحدة سردية تتيح رصف الأشياء (الثابتة) لامكان تحقيقها : وبعبارة أخرى : تتيح لنا ليس رؤية المكان فحسب، بل فحص مجهري.

ان كائنات الزمن الصفري تقرب من كائنات الآثار. انها تمتلك زمنا قديما طويلا. ولكنها الآن في نقطة ثابتة : درجة صفر الزمن.. لا تعدو أن تكون (قائمة) من أصناف معلقة في باب المطعم :

«الأحداق الحجرية»
«العاهات المزمنة»
«العشاق القدماء»
«اللوطيون الغرباء»
«الوجوه المربدة»

* تلقي الصفات موصوفاتها في برودة الزمن الراكد : حجري / مزمن / قديم كما ان غربة اللوطيين الكثيفة تعلن عن المنحى ذاته : اللاتجانس. انها خارج الزمن.

* ويلحق بالغربة اللوطية، بعض القرويين ذوي الوجوه المربدة، من لفح الشمس الذين تحولوا الى ظل المقهى العنكبوتي. كائنات تعلن الانقطاع.

* وتشير حركة رقاص الساعة «يغدو ويروح.. كرقاص الساعة الى الصفر: انها حركة ثابتة ! انها نفس (الشيء) وليس نفس حركته، ان النادل (كرقاص) ليس سوى آلة: ملئت حركة. ان هذا الملء مؤقت، والأصل هو التوقف.

* سنلاحظ على مستوى مكان الزمن الصفري وجود تقابل. في تفريغ العشاق: ـ (العشاق القدماء أماكنهم خالية في الركن). تنخرط (أماكن) العشاق في قائمة الآثار. لكنها تسجل خروجا: بكونها تحمل بصمات ذاكرة. في حين لا تملك مفردات القائمة الاخرى اية بصمات. فالكائنات المتجمدة، التي تزدحم في الزمن الصفر (الحجريون، والمزمنون، والغرباء، والملفوحون، والآليون) تقابل بكائنات تجمدت هي الأخرى. ولكنها تقابل نقطة الازدحام، من حيث هي نقطة خلو مزدحم بدوي / أماكنهم خالية، هذا «الخلو» هو أول حركة في الثبوت، كأن الحاضر المطلق، الحاضر الابدي.. اللازمني: يشهد الآن: عدم وجود زمني أي غيابا، ليس هذا الغياب في الماضي بل هو غياب في الحاضر. وهذا أول نبض في الذاكرة. ان رقاص الساعة آخذ في الاتجاه الى الارقام.

3 ـ الحركة الثالثة :

تقوم الجملة الاستفهامية : «لماذا يهرم وجه العصر ولا يهرم وجه العشاق» بتسجيل زمنين : خارجي (الهرم) ونفسي (لازمني) (اللاهرم). ان جملة (الاستفهام) وهي صوت داخلي، لا نستطيع حتى هذه اللحظة تحديد جهته، جزء من لعبة الشعر في اسناد الكلام الى لا متكلم، اسناد لا تسلسلي، انشائي.

وهكذا ترتبط الحركة الثالثة بالحركة الاولى. فالثالثة (الانشائية) تعيد انتاج الاولى (الخبرية) :

ـ الحركة الاولى :

كان الوقت مساء يهرم وجه العصر، والمقهى كالعادة لا يهرم وجه العشاق، فوقت المساء يعلن التعاقب حتى الهرم والمكان المتكرر (المقهى) يعلن الثبوت (اللاهرم).

ان العشاق لا زمنيون كما أن كائنات المقهى لا زمنية، لكن لا زمنية العشاق ليست لا زمنية العاهات والاحداق المتحجرة. ليست لا زمنية لوطية، قروية. انها لا زمنية نابضة (ارجع الى الحركة الثانية).

4 ـ الحركة الرابعة :

تتصل هذه الحركة بالحركة الثانية، من حيث كونها تطويرا في دورة السرد، يعطي هذا التطوير امكانا آخر في زمن الصفر. فأجد كلاب الصيد (المخبر) وهو هنا عينا زمن موضوعي : تحط على (اللوحة) عينان متحركتان (في الزمان) تجوسان الوجوه (خارج الزمان). انه انتهاك بصري أساسه الآثارية.

ان العنصر الوحيد الذي يتجنب عيني المخبر : هو مقاعد العشاق، «تجوس مقاعدهم»، ولما كانت المقاعد بلا قاعدين «أماكنهم خالية»، ارتد الزمن الخارجي بدون أن يترك آثارا، في كائنات المقهى لا ترى عيني المخبر، وعينا المخبر لا تريان (العشاق).

ان المخبر ليس سوى عينين، والعينان حركة (زمن) وليست جسما (لا زمنيا) في هذه الحركة ينبثق لمح (من مكان ما في الذاكرة) يبدو أول وهلة كما لو أنه (فلاش باك) استرجاع، في (الذاكرة) المثقلة :

عمال ينتشرون هنا وهناك، فالعمال يجلون التجمع الثالث : بين الكائنات المتحجرة (عدا غياب العشاق) والكائنات العلوية (المخبر). وسوف نرجىء تحليل هذا الاسترجاع الى موقعه من هذا التحليل.

5 ـ الحركة الخامسة :

تقوم هذه الحركة بوظيفة التعميق الاشاري لبنية النص، حيث تنبثق التسمية : «منصور» ان التسمية بحد ذاتها، ليست سوى فناء (الشيء) وحلول علامته محله فمنصور ليس سوى نقطة (محددة) تخرج منها الاشارات وتعود اليها. ان هذه العلامة تنطوي على مقابلها : مهزوم (ليس فارا، بل مندحر).

ان (منصورا) محكي عنه : فالاسناد هنا لضمير الراوي : «اسند منصور الى ظهر المقعد كتفيه، اتكأ على مرفقه الأيسر، واستسلم للحلم قليلا».فمنصور، على وفق قواعد السرد التي ينتظم بها، ليس سوى ملاحظ (من يلاحظه؟) [٨]

وهذا كشف عن أن (منصورا) هو من الكائنات المتحجرة (ليس مخبرا لأنه ملاحظ وليس عاملا لأنه خارج المقهى).

غير أن صيغة المسند (اسند) تعطينا شكلا من أشكال الحركة المفاجئة ! انها تدخل بنا الزمن انها (كالخلو). غياب آخر في الحضور. أما صيغة الكائنات الأخرى فهي «يسند» فالعاهوي واللوطي والقروي: يسندون (ابدا).

أما (أسند) فتعلن أن حدثا ما تم وهكذا سنصل الى أن منصورا : هو العاشق الغائب، انه في الركن الخالي، وقد رأى منصور عيني المخبر، لكن عيني المخبر لم ترياه ! ولكن بنفس الدرجة : منصور جزء من المتحجرات !.

والآن تكشف لنا هذه الحركة : عن (ياء) الذاكرة ذاكرتي : ذاكرة منصور مثقلة، في ذاكرة منصور مقهى غاصّ بالكائنات الحجرية : (ذاكرتي مثقلة). ويبدو أن منصورا يقع في الجانب الخالي من الذاكرة / المقهى. وهناك يحس ويندمج ويسأل ويرى أنه في غياب ما عن الحضور. لكنه حاضر لأنه في الذاكرة. انه محتل لا زمني، ان لا زمنية منصور (حضوره) تنتمي الى الحقبة الآثارية، الى الانقطاع النهائي. وزمنيته منتمية الى غيابه، الى اختلافه الى الزمن. الزمن الكائن في الخارج، الزمن الفلكي الموجود دائما ككلب يربض عند عتبة الباب.

وهكذا ينفتح بالتسمية هواء الحفريات على المحيط الخارجي. فتلف العالم حقبة آثارية : «كان الفصل خريفا، والريح الغربية لم تترك في الشجر الواقف الا بضع وريقات تترنح. هل كان الفصل خريفا حقا ؟ هل كان الوقت مساء ؟» هكذا تعود اشارة الافتتاح حيث الزمن اطارا (كان الوقت مساء) (راجع الحركة الاولى) ولكن بصياغة الزمن الذاتي النفسي. حيث يصاب الزمن الخارجي بعدوى اللازمن، بعدوى الحضور الابدي.

«كان الوقت مساء» (الحركة الاولى)، «هل كان الوقت مساء» (الحركة الخامسة) حتى يصبح (منصور) هو الداخل والخارج : (علامة) أبدية، متحجرة، غير مرئية. انه الراوي (اسند منصور) والحواري (لماذا يهرم وجه العصر) والمتكلم (ذاكرتي / لا يفصلني).

وكلما اتجهنا صعدا في النص رأينا الخالق (الراوي) والمخلوق (الداخل /

الحواري) يتلاشيان : ولا يتبقى سوى ضمير المتكلم : يحتل وحده المقطع الثان
(ذاكرتي / أبصره / حزني / دمي / أشعلت / فارقني / تذكرت / حاورت
تجاسرت / الغيت / قتلي / جئت / معي / أشعلت / لطخت / تذكرت ..... الخ)

ان الفعل المنصوري فعل حركي مضطرم (لطخت / أشعلت / ألغيت) فعل
زمني تحرر من الخالق الخارجي (الراوي) والخالق الداخلي (الذاكرة اللا شعور
واصبح متكلما.

6 ـ الحركة السادسة :

تعمل هذه الحركة على ملء (الخلو) المكاني : أو ابراز المخفي للانقضاض
عل طرفها الاخر (المتحجر) : بواسطة احلال متحجرات تاريخية (اي علامات
تلاحق وليس علامات انقطاع) :

الاحداق الحجرية　　الشمس تضيء
العاهات المزمنة　　الغيم يجيء
اللوطيون الغرباء　　الأرض تفيء

ورغم أن التقابل يعمل في هذه الحركة الا انه مشمول : بفضاء المقهى، فهذ
الحركة، اذن، تقوم بالتراسل مع الحركة الثانية (الاماكن الخالية) وهذا التراسل
يقوم بتحديد معنى (الخلو)، بنقله من المفهوم السلبي (الفراغ) الى المفهو
الايجابي (الطهر)، انه الخلو ليس فراغا، بل هو تطهير بازاء التدنيس. ذاكرة ذات
نصفين، نصف مدنس ونصف مطهر.

7 ـ الحركة السابعة :

تعمل هذه الحركة في النصف الثاني من الذاكرة. ان مجال عملها ذلك
المكان الخالي : حيث تمدنا بماضي الذاكرة أو ماضي الماضي، تغوص بنا هذه
الحركة الى قاع الذاكرة من جهة جانبها المضيء. لنحل المستوى الرمزي
لرسالة المتكلم (منصور): انها تصل بنا الى (الحكم) وهكذا سنقف على ذاكرة
يحتل نصفها «الاغماء» ونصفها الاخر «الحلم» يحتل نصفها الغياب ونصفه
الحضور. ان جدلية الاغماء / الحلم / هي جدلية اللازمن / الزمن. فالحلم هو
ماضي الماضي (الزمن)، والاغماء هو الانقطاع (اللازمن). يعمل الحلم في

الاغماء والدخول في الخروج والفضاء في الدائرة ونصف الذاكرة يعمل في نصف الذاكرة، ماضي الماضي، يستقر منبه حاد، كأنه يعمل في جثة :

«يستيقظ طير في لون اليأس
ينقر صدغي
يبصق في جمجمتي
يتركني فوق المقعد ،
منفوخ الجثة والراس
مثقلة ذاكرتي بهموم الأمس».

أصبح لذاكرة الافتتاح (الحركة الاولى) ماض : وبذلك أصبحنا نرى المكان الخالي.. ممتلئا بجثة منصور (مر عليها زمن طويل). وجمجمته الفارغة (يبصق فيها).. الخ، في المقعد الخالي ثمة قتيل يتكلم، يرى ولا يرى. عامل (عمال ينتشرون) مضى عليه زمن طويل (قديم) محب (عاشق) حالم مغمى عليه .. الخ. مطارد (عينا احد كلاب الصيد) : خارج الزمن (منفوخ الجثة).

في القاع (ماض الماضي) : تتردد اشارة «السجن» كما لو انها اشارة (المقهى) : اللازمن، في قعر الحلم كان السجن : السجن لا مكان. مزدحم حتى لا يوجد فيه شيء غير مسكون. خارج الزمن.

«منصور كان سجينا»
«السجن خيوط قميصي»
و
«اسير قيود ــ اسير سجون».

مقهى منصور كرر سجنه! واذا كان المقهى هو المحيط الخارجي للسجن. فان الزمن سجن / مقهى لن يكون سوى متحجرة كبيرة : «زمن مستلق فوق السرير» :

المقهى كالعادة
لا يهرم وجه العشاق
بضعة عمال ينتشرون
حافلة تذرع
النادل يغدو ويروح

الريح الغربية لم تترك
وريقات تترنح
لا يفصلني
لن يبعدني

يرف / يمتد / يعيد بناء / تضيء / يجيء/ تفيء / تجوس / تموت / يغالب / يفتح / تشرب / تجوب / تتراقص / تطول / يعجز / ينهض / يستيقظ / ينقر / يبصق / يترك / يعود / يراوح / تناءى / يقاتل / يفتح / ينتشل / يمتد / يرتد / ينبت / مثقلة [7] / المزمنة / الحجرية / المربد / المستيقظ / المستلقي / اللوطي / المفصول / القدماء / باهتة / لهبي / محموم / منفوخ / رقاص / منتفخ / مطفأة / محترق / الناظر / منطفىء : ممتلئ / أسير / الجاثم / .

هذه الصيغ (بفعل / فاعل) بمثابة مصائد لازمنية لتحتوي : السجن / المقهى : زمن منصور ممتد من السجن الى المقهى. انه لازمن.

ويقابل ذلك : حلم منصور (ماضي الماضي) حيث تعود الصيغ الزمنية الى دورتها : أشعلت / انبجس / فارقني / تذكرت / حاورت / جاء / تجاسرت / ألغيت / جئت / أشعلت / لطخت / انفتح / رفت / تذكرت / حاورت / فارقني / حملت / والوحدة اللازمنية (بتنظيم صيغها) تحتل المقطع الاول. في حين تحتل الوحدة الزمنية بصيغها / المقطع الثاني، عدا صيغ الارتباط[*].

في المقطع الزمني. بتحرير منصور من الانشطار. يتم الاعتراف، حيث تندمج الضمائر في ضمير المتكلم: وتتم الوحدة السردية بزمن الحضور، ضد الغياب. وتتردد وحدات السرد كاسترجاعات دائمة : استرجاعات وظيفتها : ايضاح الرسالة عبر تقدمها الى نهايتها.

«مثقلة ذاكرتي ــ والنادل رقاص الساعة».

8 ــ الحركة الثامنة :

وهكذا يتم الدخول في فضاء الاستيقاظ، الحضور الزمني (لا التجمد) في الحلم: اي الخروج من دائرة الاغماء:

«عادت ناصية الشارع

تنضح بالأنجم والموج
وبالغيم الازرق ......»

يختفي المقهى ومعه «اللوطي والعاهي والحجري والآلي.. الحافلة، وكلب الصيد». ويختفي اللازمن. يذوب الانجماد. انجماد الزمن. ويجري الماء : زمنا اخصابيا : تنضح / أنجم / موج / غيم / أزرق. «ذاكرتي تطفح بالعشاق». ان الفعل (تطفح) فعل مائي اخصابي، وهكذا نكون بازاء زمن، يتوحد بفرعيه : الذاتي والموضوعي :

ناصية الشارع تنضح
ذاكرتي .... تطفح

وتلك هي النقطة التي تبدأ منها حركة (النصيص).

الخروج من دائرة الاغماء

هوامش

1 ــ مجموعة «العصافير وظل الشجرة»، دار العودة ــ ط1 بيروت 1978.
2 ــ كالدراسات التطبيقية التي قدمها د. كمال أبو ديب (البنى المولدة) في الشعر الجاهلي. / مخطوط.

3 ــ ليست الانبهارية أو فقدان (المهلة) خاصة بالشرق، أو بالعالم الثالث بل هي خاصية العالم المعاصر. كما يصرح بذلك عالم الانثروبولوجيا البنيوية شتراوس. انظر مجلة المنار ــ العدد 6 السنة الاولى . حزيران 1985.

4 ــ آفاق جريدة الجمهورية ــ حزيران 1987..

5 ــ تعمل اللغة الشعرية على حذف الجمل التفسيرية وتلجأ اليها لدواع ايقاعية.

6 ــ رولان بارت ــ درس السيمولوجيا ــ من الاثر الى النص الادبي.
7 ــ لاحظ فائدة الذيل التفسيري (هموم الامس) (الجثة والرأس).

8 ــ صيغ الارتباط : صيغ مغايرة نادرة، في قلب صيغ الاساس (صيغ بفعل) كما في (اسند منصور)، كما تتحول صيغ الارتباط الى قلب صيغ الاساس (صيغ فعل) في المقطع الثاني.

غريـــب علـــى الخليـــج
انشـودة المطــر
دراسة تطبيقية

الدكتور مالك يوسف المطلبي

مقدمة :

ستحاول هذه الدراسة التطبيقية ، في نصين من نصوص بدر شاكر السياب الإفادة من منهج التحليل البنيوي ، في الأدب ، في رصد جزء من نتاج السياب الشعري ، محاولة إعادة قراءته ، بغية المساهمة في تحرير دهشتنا الشعرية من أسر الانطباعات الذاتية المبهمة ، والقراءة الأفقية ، التي تنتج معنى لغوياً فحسب ، أي تنتج موضوعاً لا بناء وتستدر (محتوى) خالصاً لا محتوى متشكلاً .

كما تسعى هذه المحاولة إلى تجنب أسر (التفسير) الذي يأخذ بمبدأ الإحالة على الخارج ، حتى لا يعود النص إلا نقطة انطلاق كائنة في بعثرة أجزائها .

وعلى هذا سنحاول كسر القشرة الخارجية للنص السيابي ، بعد توصيفها ثم الغوص في الداخل ، من أجل تلمس شبكة العلاقات ، التي لا تعبأ بمبدأ التجاور اللغوي ، بل تستند إلى مكونات النص في وحداته ، التي تتجه دائماً إلى تنظيم ذاتها .. عبر حركات التضاد والتجاذب والتقاطع والتوازي .

وبعبارة موجزة : يتمثل عمل هذه الدراسة في محاولة اختراق النص الشعري للسياب من أجل إعادة تركيبه نقدياً .. ويتمثل هدفها في إلقاء حجر ، في بركة

(الحساسية) أو (الذوقية) الشعرية السائدة.

* * *

ولعلنا في آننا النقدي هذا، الذي يتقلب في المشروع الحداثي لا نحتاج إلى شيء، قدر حاجتنا إلى التطبيق، فالتنظير عندنا (وهو وجه العملة النقدية الأول) وقد أصبح هدفاً بحد ذاته، أخذ يغادر موقعه الذي يجادل منه التطبيق، الأمر الذي بدأ يؤدي إلى خلق بؤرة مشوشة في ذاكرة مشروعنا ذاك، نحن نتحدث عن النظرية وجهاز مفاهيمها والمّناهج، وطرائقها والمصطلحات ومولداتها:

أي نتحدث عن (الأدوات النقدية) التي تتيح لنا محاورة النص، غير اننا لا نكاد نقترب من ساحل النص، حتى نلقي بكل ما حملنا من معدات وأدوات، مفضلين إعادة تقويم تلك الأدوات على استخدامها.

أين تكمن المعضلة؟

إن عالم الأدب غير قابل للتقنين، غير قابل للتربيع: متمرد بجمالياته النسبية أبداً، الأمر الذي يجعل (النقد) عملاً متجهاً دائماً إلى التشبث بإمكانات الناقد الذاتية. فإذا أدركنا أن الإمكانات الذاتية المتناغمة مع نسبية الخطاب الأدبي عاجزة عن إدراك ذلك الخطاب.. بقراءاتها اللغوية التتابعية: وصلنا إلى لب تلك المعضلة:

نزوع بني الأدب إلى (الذاتي):

وعجز الذاتي عن إدراك أسرارها. ان (الذات) كما يرى المنهج التركيبي في الأدب: مصدر تخريب في تلك البنى، لأنه لا يعيد انتاجها بل يتلفها عن طريق نقلها كما هي: وهكذا صرنا إلى التحول بالبنى الأدبية إلى الوجهة الموضوعية: التي تعمد، أو تسعى إلى تعميد (النصوص) بماء العلم. وتلك طريق ينبغي أن تسلك على الرغم من مخاطرها لايقاف (الخراب) اللذيذ، الذي تمارسه المناهج التقليدية من جهة ولاضفاء قدسية ما على (النص) بدلاً من مجانية الانطباع.. بوصف النص وريث المجهول، لا المعلوم.

إن النقد التقليدي يسير من المعلوم إلى المعلوم.. أي مدته علمه بشيء

معلوم أما النقد التكويني فيسير من المجهول إلى المجهول، أي مدته جهله بشيء لا ينبغي أن يكون إلا مجهولاً، للعلم به، هذا الجدل بين المعلوم والمجهول هو لب عملية القراءة الجديدة.. التي تحاول تهدئة (الجمالي) (النسبي) المتمرد فترويضه (أي تحدي مقاومته) فتحديده، ليتسنى لنا رؤية الأبنية الأدبية: كلاً بجوانياته، وبرانياته.. ولا يتسنى لنا كل ذلك إلا عن طريق بناء النص. لا هدمه.

فرضية الدراسة:

تنطلق هذه الدراسة، من اعتبار قصيدتي (غريب على الخليج)[1] و(أنشودة المطر)[2] مقطعين في قصيدة واحدة.. تنتمي إلى مجموعة (المائيات) في الكل الشعري للسياب وهذه (الفرضية) ستعرض على البرهنة، في مواضع تحليل بنية كل مقطع. وفي المواضع التي ينتمي فيها كل مقطع إلى الآخر.

التعارضية البرانية:

تحليل المقطع الأول
(غريب على الخليج).

حركة الافتتاح

الحركة الأولى: حركة الوصف الخارجي ـ الذي يلحق به ضمير الغائب:

تلهث: هي.
جلس: هو.
بهن: هن.
مكتدحون: هم.

يشير تنوع الضمائر إلى غياب (الذات) بإزاء الأشياء كما تشير في توزيعها توزيعاً مختلفاً مختلطاً بعضها ببعض إلى تعميق غياب: الغائب (هل هو أم هم أم هي أم هن؟). وانكفائه عن واقعه وانقطاعه فالغريب: هو (شأنه) شأن (الريح) هي شأن (القلوع) هي، شأن (جوابو بحار) هم، كما أن لفظة (غريب) بصيغتها التي تطلق صفة عامة.. تصب في عزلة (الكائن) وانقطاعه

وانفراده في مواجهة مصيره..

وهكذا تعين حركة الافتتاح (الأشياء) في تقابل غير مخصص:

الطبيعة: الخليج. الريح. الرمال.
الثقافة: القلوع.
الفرد: الغريب.
الجماعة: مكتدحون. جوابو بحار.. الخ.

كما نلاحظ أن تعيين الأشياء في الخارج كما هي، المراد به أن تكتسب تلك (الأشياء) حيادها وموضوعيتها. من أجل التحول إلى الحركة التالية، التي تعبر عن (الذاتي) غير ان هذا التحول يتم عبر حركة انتقال تمهد للحركة الثانية:

يسرح البصر المحير
ويهذ أعمدة الضياء.

إن صورة الخارج المحايد السائدة في هذه الحركة تتحول إلى الوصف النفسي: عن طريق تشويش الرؤية: وهكذا نبدأ برؤية الأشياء لا كما توجد بل كما تتكون بإسقاط الذات عليها.

الحركة الثانية: ويتم التعبير عنها بضمير المتكلم:

قرارة: نفسي.
تصرخ بي
يعول بي.

تجري (الذات) معبراً عنها بضمير الحضور (أنا) في موازاة (الموضوع) معبراً عنه بالاسم: العراق.

إن ضمير المتكلم الذي يعني انقلاب الزمن من (الغياب) إلى (الحضور) يتبادل (الرسالة) مع (الاسم) (الحاضر) بذاته لا بإشارة إليه، كما هو شأن (الاسم) في الحركة الأولى.

غير أن (الموضوع) ها هنا (العراق) يتكون عبر نسق صوتي مغلق: عن طريق ذوبان (أشياء) الخارج فيه:

العباب : عراق.
الريح : عراق.
الموج : عراق.

وينبني النسق الصوتي على النحو الآتي :

العباب	الريح	الموج	البحر
يهدر	يصرخ	يعول	يصخب
(عراق)			
مد	سحابة		دموع
دورة	اسطوانة		

وهكذا يمكن لنا أن نحول الفعل (جلس) في حركة الافتتاح إلى (تغلغل) أو (غرق)..

والفعل (رأى) إلى (سمع) وعلى هذا يتم التقابل بين الحركة الأولى والحركة الثانية وكما يأتي :

الحركة الأولى	الحركة الثانية
الموضوع	الذات / الموضوع
الغياب	الحضور
التعدد (أشياء)	التوحد (بؤرة صوتية)
المرئي	المسموع
الخارج	الداخل

الحركة الثالثة :

ويتم التعبير عنها بـ: (أنا المتكلم) فهي امتداد للحركة الثانية مع تعميق سلطة (الذات) مصحوبة بذاكرتها (تاريخها النفسي) ومجالها الصوتي (محفزها) وتبدأ هذه الحركة من :

(بالأمس حين مررت بالمقهى سمعتك
يا عراق

وكنت دورة اسطوانة).

وعن طريق ذاكرة (الذات) يتم استبدال أنا بـأنت : ورداً على انقطاع (هم) عن (هن) إعلاناً عن الخروج على النظام الاجتماعي لتعميق سلطة الذات. كما يأتي :

الفرد :

أنا / أنت (الذاكرة / العراق)
أحببت فيك عراق روحي
أو حببتك أنت فيه
يا أنتما مصباح روحي.

الجماعة :

هم / هن (الذاكرة / العراق)
ووراء باب كالقضاء
قد أوصدته على النساء
أيد تطاع بما تشاء
لأنها أيدي الرجال.

.. واستخدام ضمير الغيبة : لحركة الجماعة : تعبير عن إقصاء هذه الحركة واحلال حركة (الفرد) محلها.

غير اننا نلاحظ أن (الجماعة) التي أشارت إليها الحركة الأولى، بوصفها الخارجي، إشارة عابرة :

.. مكتدحون
جوابو بحار، حفاة، أنصاف عراة.

ينبثقون (هم) ها هنا في هذه الحركة تحت ركام الزمن كإشارة عابرة أيضاً :

أكف المصطلين. أيدي الرجال
الرجال يعربدون. يسمرون بلا كلال.

والفرق بين الاشارتين هو أن الأولى (حضورية) انطوت على (عمل) الجماعة في النهار، في حين كانت الثانية (غيابية) انطوت على راحة الجماعة في الليل. غير ان الاشارتين تبرزان (كف) العمل: حتى في الاستراحة: وتلك هي (البذرة) التي ستورق شجرة: حين يتم التحول إلى (الجماعة) كما سنرى.

لكن هاتين الاشارتين بسبب سلطة الذات خافتتان.

الحركة الرابعة:

حركة الختام: التي تقوم بغلق دورة (المقطع الأول) حيث تلتقي حركة الافتتاح بحركة الختام.

حركة الافتتاح:

الريح تلهث بالهجيرة كالجثام على الأصيل
وعلى القلوب تظل تطوى، أو تنشر للرحيل.

حركة الختام:

فما لديك سوى الدموع
وسوى انتظارك دون جدوى
للرياح وللقلوع.

وهكذا يخرج (الغريب) من رحلته المائية الداخلية: ليرى (الواقع) كما هو، فيقوم بالانفصال عن (ذاته) ومخاطبتها (بأنت):

(سوى انتظارك).

التي تساوي:

(سوى انتظاري).

ليعلن بدء انكسار الذات في المواجهة: وانبثاق الجماعة في (أنشودة المطر) بوصفها مركز (العمل) لتصنع مع (الذات) بوصفها (مركز العمل) في غريب على الخليج الثنائية الرئيسة.

لقد وجد (العام) في (غريب على الخليج) بشرط (الخاص) كما سيولد

الخاص في أنشودة المطر بشرط العام.

إن (ذات) غريب على الخليج: لا تفعل شيئاً سوى أن تطلق (بصرها) في الخارج إطلاقاً لمحياً.. فسرعان ما ينطبق البصر. ويسود ظلام دامس:

تتحول فيه المرئيات إلى مسموعات: والخارج إلى داخل: لتأتينا ذاكرة (الأنا) في الآن.. مكونة بنية زمنية: تعتمد الماضي الذي يرى من الحاضر وكل ذلك يجري على وفق وصف نفسي تأملي يتطابق مع الايقاع الممتد ل.: (متفاعلن) ليعبر عن الذات المنتجة للموضوع في صراع الطبيعة والثقافة.

تحليل المقطع الثاني
أنشودة المطر

الحركة الأولى:

حركة الافتتاح: ــ يفتتح هذه الحركة ضمير المخاطب الأنثوي ــ أنت. وهكذا يكون الافتتاح هنا مضاداً للافتتاح في (غريب على الخليج) (هي) الريح، وهكذا يحدث تقابل بين الغياب/ الحضور كما أن حركتي افتتاح المقطعين تتقابلان من حيث الانتقال من الواقع (في غريب على الخليج) إلى (الحلم) في الأنشودة، من الحقيقة إلى الرمز.

الحركة الثانية: تقابل الحركة الثانية في غريب على الخليج من حيث أنها تحدد بعداً في العام. في حين تحدد حركة الافتتاح الأولى بعداً من الخاص. في الحركة الأولى تغيب الذات غياباً تاماً، وتحل دورة العام، في بنية أنشودة المطر، حلولاً تاماً.

العام في غريب على الخليج هو (العراق).

(عراق.. عراق.. ليس سوى عراق).

وهو في أنشودة المطر:

(أكاد أسمع العراق).

وهذا هو: جانب من تكرر الوحدات في قصيدة واحدة، ذات مقطعين، غير ان هذا التكرر أو التوافق لا يقوم بنشاطه في البنية إلا بالتقابل فالعام في غريب

على الخليج كما لاحظنا معبر عنه بالخاص .. فهو ثم رؤية فردية .. لمحيطها. في حين يأتينا العام في أنشودة المطر بوصفه مركز العمل ومن ثم فلا يتخذ الخاص تكوينه ورؤاه إلا بالعام.

الحركة الثالثة: المتمثلة بدورة (المطر) وهذه الحركة شأنها شأن الحركات الأخرى تتوافق وتتقابل مع حركة ماء (الخليج) ويعلن التوافق عن فحواه: في تعبير بعض وحدات هاتين الحركتين عن الاحساس بالمأساة: في غريب على الخليج: ليت السفائن لا تقاضي راكبيها عن سفار، أو ليت ان الأرض كالأفق العريض بلا بحار وفي أنشودة المطر:

تثاءب المساء والغيوم ما تزال
تسح ما تسح من دموعها الثقال

. . .

أتعلمين أي حزن يبعث المطر.

أما التقابل: فيعلن عن ذاته: في الإيقاع: في غريب على الخليج (الامتداد) وفي أنشودة المطر (التقطع) النازل/ الجاري:

كما لو أن هذه (الحركة) حركة (المطر) تنشطر على ذاتها في أ ـ وب.

ـ أ ـ

تثاءب المساء والغيوم ما تزال
تسحّ ما تسحّ من دموعها الثقال
كأن صياداً (حزيناً) يجمع الشباك
أتعلمين أي (حزن) يبعث المطر.

ـ ب ـ

في كل قطرة من المطر
صفراء أو حمراء من أجنة الزهر

. . .

فهي (ابتسام).

فتعارضية (الحزن) و(الابتسام) هنا إنما تعلن في ذات الوقت : الامتداد والتوافق مع حركة ماء الخليج ، والتقابل معها في الوقت عينه وفي هذه الحركة (حركة المطر) يحل (الصراع) الذي يكون التقابلية الرئيسة معاً بين الطبيعة والثقافة.

ففي حين تفضي الرؤية الذاتية الرومانسية في غريب على الخليج إلى التسليم المطلق بقدرية الوجود تفضي رؤية الجماعة إلى : كبح جماح الحركة القدرية في نسيج الوجود عن طريق (التصادم).

إن (الغريب) الذي (يسرح البصر المحير) الحالم المتأمل .. القدري ، اليائس يصير (جماعة) تسعى إلى عالم (الغد الفتي) عن طريق الصراع.

(يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع
عواصف الخليج)

ان (المهاجر) في غريب على الخليج هو (مهاجرون).

وفي حين يكون آن الصراع بين الطبيعة والثقافة تكون ذاكرة الصراع بين الثقافة والثقافة ، أي يحل محل صراع طبيعة / ثقافة ، صراع الطبقات ..

وفي العراق جوع
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع
وينثر الغلال فيه موسم الحصاد
لتشبع الغربان والجراد

يدخل (المطر) كإطار بمسرح الأحداث ويقوم بخلق سلسلة من الثنائيات تقوم بوظيفة تكثيف الصراع ..

خصب / جفاف
جوع / ثرى معشب
أفعى / رحيق.

وينتهي الصراع في رقعة الواقع بانتصار الطبيعة وهزيمة الإنسان لكن (موت

الإنسان) يظل أبداً فردياً ، في حين تمضي الجماعة في قلب (الصراع) وها نحن نرى في (غريب الخليج) المهاجر، عظاماً .

بائس غريق
ظل يشرب الردى
من لجة الخليج والقرار

غير ان موت الفرد في (الواقع) هو انتصار (الجماعة) التي تسعى إلى عالم الغد الفتي .

وهكذا لا يعلن ماء المطر وماء الخليج عن تقابلهما الايقاعي والدلالي بل عن تقابلهما الوظيفي أيضاً ..

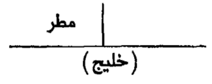
ففي حين يهب الخليج :
(هباته : عظام بائس غريق)
يكون المطر:
(واهب الحياة) .

* * *

التعارضية الجوانية :

تحيط الرقعة المائية بالجزأين إحاطة تامة . حتى يبدو وكأنهما جزيرتان تتصل إحداهما بالأخرى عن طريق حبل ، تنسجه التوافقات .

كما لاحظنا ذلك فيما تقدم من هذا التحليل وقد لاحظنا ان رسم شكل تخطيطي للماء يقدم لنا بنية مائية متعامدة ، على النحو الآتي ..



وهذا التصادم هو جوهر عمل تلك البنية الذي ينتج ، الجفاف ، والخصب وهكذا لا تعود (البنية) منتسبة إلى التاريخ .. أو تحول الرؤية الفردية إلى الرؤية الجماعية .. كما يعلن عن ذلك سطحها ولكنها الآن تقوم بتقديم مستوى آخر يعمل على التحكم في ثنائية السطح كما سنلاحظ..

غريب على الخليج

الافتتاح:

* الريح تلهث بالهجيرة، كالجثام على الأصيل
أنشودة المطر

* عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

ترتبط الافتتاحيتان بالافتتاحيات الجاهلية
الطلل / النسيب.

فالهجيرة ولهاث الريح: إنما هي نداء صحراوي عميق وسط الماء، نداء طللي.. وتكاد (الإبل) التي تخرج برؤوسها من القصائد الجاهلية تطل ثانية:

الريح تلهث بالهجيرة
عفت الديار

غير أن (الحركة) التالية وتكون شيئاً يتصل (بالماء).

(وعلى القلوع)

وفي الافتتاح النسيبي:

(عيناك غابتا نخيل..).

فالحركة التالية: ستكون أيضاً مائية.

تورق الكروم
وترقص الأضواء كالأقمار في نهر.

وهكذا تنبني الثنائيات وسط تعارضية صحراء / ماء

على الرمال / على الخليج
حاف نصف عار / جوابو بحار
تسفّ / تشرب
تراب / مطر

الريح / الموج
الجوع / يعشب الثرى
الجوع / مطر مطر مطر
الرحى، الحبوب / الشوّان. الحجر.

وهكذا يمكن استخلاص معجمي هذه الثنائية من قصيدتي الخليج والمطر:

الصحراء	**الماء**
الريح، تلهث، الهجيرة	قلوع، بحار، خليج، عباب، رغو، مد
الجثام، حاف، رمال	سحابة، الموج، الغريق، طلّ، قطرات
تربة، غبار	ماء، شراع، غابة، تورق، نهر، يرّج
الأطمار، تسفّ، أثر	سحابة، غيوم، تسحّ، تشرب، صياد
حجر، غربان	شباك، المزاريب، انهمر، سواحل، محار اللؤلؤ، رعود، بروق، المجاذيف، يعشب لجة، يرب، الفرات.

وهكذا علينا أن نجدد موقعية الـ(صحراء) وسط الخليج والمطر والنهر أو وسط(مائيات) السياب .. باعتبارها وحدة التعارضية الرئيسة في شعر السياب.

يعبر عن هذه التعارضية في سطح البنية السيابية كما انطوى علية الجزء الأول من هذا التحليل بتعارضية الفرد/ الجماعة وهكذا يمكن رسم المخطط الآتي لبنية المقطعين:

صحراء / ماء
فرد / جماعة

أي يحدث التقابل بين.. الصحراء والماء من جهة والفرد والجماعة من جهة أخرى.

وبين صحراء، فرد ـ وماء، جماعة.

ويحدث التوافق بين الصحراء والفرد.. والماء والجماعة كما يأتي:

فرد / صحراء:

ما زلت أضرب مترب القدمين
أشعث، في الدروب
تحت الشموس الأجنبية
متخافق الأطمار
أبسط السؤال يداً ندية
سفراء من ذل ومن حمى
ذل شحاذ غريب.

لاحظ ان كلمة (ندية) تغادر موقعها العنصري (في الدلالة) إلى موقعها التركيبي، إذ يتحول معناها إلى (معروقة) وهو امتداد لوجود (الجفاف والصحراء).

ماء ←—— جماعة

«مطر
مطر
مطر
وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع
ثم اعتللنا خوف أن نلام
بالمطر
مطر
مطر
ومنذ أن كنا صغاراً كانت
السماء
تغيم في الشتاء
ويهطل المطر
وكل عام حين يعشب
نجوع».

فإذا وضعنا: (أضرب. مترب. أشعث. متخافق. أبسط)... بإزاء:

(ذرفنا)

اعتللنا
نلام
كنا
نجوع)

اتضح لنا اننا بإزاء (نسق) يربط، الفرد .. بالموت والجماعة بالحياة وان هذا النسق يعمل على وفق حركة (استشعارية) بوجود الصحراء والبئر في آن واحد ..

غريب على الخليج

الريح تلهث بالهجيرة، كالجثام، على الأصيل
وعلى الضلوع تظل تطوى أو تنشر للرحيل
زحم الخليج بهن مكتدحون جوابو بحار
من كل حاف نصف عاري
وعلى الرمال، على الخليج
جلس الغريب، يسرح البصر المحير في الخليج
ويهد أعمدة الضياء بما يصعد من نشيج
أعلى من العباب يهدر رغوة ومن الضجيج
صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى : عراق،
كالمدّ يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون
الريح تصرخ بي : عراق،
والموج يعول بي : عراق، عراق، ليس سوى عراق
البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون
والبحر دونك يا عراق.
بالأمس حين مررت بالمقهى، سمعتك يا عراق
وكنت دورة أسطوانة
هي دورة الأفلاك من عمري، تكور لي زمانه
في لحظتين من الزمان، وان تكن فقدت مكانه،
هي وجه أمي في الظلام
وصوتها، يتزلقان مع الرؤى حتى أنام،

وهي النخيل أخاف منه إذا ادلهم مع الغروب
فاكتظ بالأشباح تخطف كل طفل لا يؤوب
من الدروب،
وهي المفلية العجوز وما توشوش عن (حزام)[3]
وكيف شق القبر عنه أمام (عفراء) الجميلة
فاحتازها.. إلا جديلة.
زهراء، أنت.. أتذكرين
تنورنا الوهّاج تزحمه أكف المصطلين؟
وحديث عمتي الخفيض عن الملوك الغابرين؟
ووراء باب كالقضاء
قد أوصدته على النساء
أيد تطاع بما تشاء، لأنها أيدي الرجال —
كان الرجال يعربدون ويسمرون بلا كلال.
أفتذكرين؟ أتذكرين؟
سعداء كنا قانعين
بذلك القصص الحزين لأنه قصص النساء.
حشد من الحيوات والأزمان، كنا عنفوانه،
كنا مداريه اللذين يمدّ بينهما كيانه
أفليس ذاك سوى هباء؟
حلم ودورة أسطوانة؟
ان كان هذا كل ما يبقى فأين هو العزاء؟
أحببت فيك عراق روحي أو حببتك أنت فيه،
يا أنتما، مصباح روحي أنتما — وأتى المساء
والليل أطبق، فلتشعّا في دجاه فلا أتيه
لو جئت في البلد الغريب إلي ما كمل اللقاء
الملتقى بك والعراق على يدي.. هو اللقاء
شوق يخض دمي إليه، كأن كل دمي اشتهاء،
جوع إليه.. كجوع كل دم الغريق إلى الهواء.
شوق الجنين إذا اشرأبّ من الظلام إلى الولادة

اني لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون
أيخون إنسان بلاده؟
ان خان معنى أن يكون، فكيف يمكن أن يكون؟
الشمس أجمل في بلادي من سواها، والظلام
ـ حتى الظلام ـ هناك أجمل، فهو يحتضن العراق.
واحسرتاه، متى أنام
فأحس أن على الوسادة
من ليلك الصيفي طلا فيه عطرك يا عراق؟
بين القرى المتهيبات خطاي والمدن الغريبة
غنيت تربتك الحبيبة،
وحملتها فأنا المسيح يجرّ في المنفى صليبه،
فسمعت وقع خطى الجياع تسير، تدمى من عثار
فتذّر في عيني، منك ومن مناسمها، غبار
ما زلت أضرب، مترب القدمين أشعث، في الدروب
تحت الشموس الأجنبية،
متخافق الأطمار، أبسط بالسؤال يداً ندية
صفراء من ذلّ وحمىّ: ذلّ شحاذ غريب
بين العيون الأجنبية،
بين احتقار. وانتهار، وازورار.. أخو (خطيّه)[4]
والموت أهون من (خطيه)،
من ذلك الاشفاق تعصره العيون الأجنبية
قطرات ماء.. معدنيّة
فلتنطقي، يا أنت، يا قطرات، يا دم، يا.. نقود،
يا ريح، يا إبراً تخيط لي الشراع ـ متى أعود
إلى العراق؟ متى أعود؟
يا لمعة الأمواج رنّحن مجذافاً يرود
بي الخليج، ويا كواكبه الكبيرة.. يا نقود
ليت السفائن لا تقاضي راكبيها عن سفار
أو ليت أن الأرض كالأفق العريض، بلا بحار

ما زلت أحسب يا نقود، أعدكن وأستزيد،
ما زلت أنقص، يا نقود، بكن من مدد اغترابي،
ما زلت أوقد بالتماعتكنّ نافذتي وبابي
في الضفة الأخرى هناك فحدثيني يا نقود
متى أعود؟ متى أعود؟
أتراه يأزف، قبل موتي، ذلك اليوم السعيد؟
سأفيق في ذاك الصباح، وفي السماء من السحاب
كسر، وفي النسمات برد مشبع بعطور آب،
وأزيح بالثؤباء بقيا من نعاسي كالحجاب
من الحرير، يشف عما لا يبين وما يبين:
عما نسيت وكدت لا أنسى، وشك في يقين.
ويضيء لي ــ وأنا أمد يدي لألبس من ثيابي ــ
ما كنت أبحث عنه في عتمات نفسي من جواب
لم يملأ الفرح الخفي شعاب نفسي كالضباب؟
اليوم ــ واندفق السرور عليّ يفجؤني ــ أعود
واحسرتاه.. فلن أعود إلى العراق

وهل يعود

من كان تعوزه النقود؟ وكيف تدخر النقود
وأنت تأكل إذ تجوع؟ وأنت تنفق ما يجود
به الكرام، على الطعام؟

لتبكينّ على العراق

فما لديك سوى الدموع
وسوى انتظارك، دون جدوى، للرياح وللقلوع.

أنشودة المطر

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء.. كالأقمار في نهر
يرجّه المجذاف وهناً ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما، النجوم

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف
كالبحر سرّح فوقه المساء
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
والموت، والميلاد، والظلام، والضياء
فتستفيق ملء روحي، رعشة البكاء
ونشوة وحشية تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر
كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب في المطر..
وكركر الأطفال في عرائش الكروم،
ودغدغت صمت العاصفير على الشجر
أنشودة المطر...
مطر.. مطر..
مطر..
تثاءب المساء، والغيوم ما تزال
تسحّ ما تسحّ من دموعها الثقال.
كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام:
بأم أمّه – التي أفاق منذ عام
فلم يجدها، ثم حين لجّ في السؤال
قالوا له: (بعد غد تعود..) –
لا بد أن تعود

وان تهامس الرفاق أنها هناك
في جانب التل تنام نومة اللحّود
تسف من ترابها وتشرب المطر،
كأن صياداً حزيناً يجمع الشباك
ويلعن المياه والقدر
وينثر الغناء حيث يأفل القمر.
مطر..
مطر..
أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟
بلا انتهاء ــ كالدم المراق، كالجياع،
كالحب، كالأطفال، كالموتى ــ هو المطر
ومقلتاك بي تطيفان مع المطر
وعبر أمواج الخليج تمسح البروق
سواحل العراق بالنجوم والمحار،
كأنها تهم بالشروق
فيسحب الليل عليها من دم دثار
أصيح بالخليج: (يا خليج
يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى)
فيرجع الصدى
كأنه النشيج:
(يا خليج
يا واهب المحار والردى..)
أكاد أسمع العراق يذخر الرعود
يخزن البروق في السهول والجبالْ،
حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من أثر

أكاد أسمع النخيل يشرب المطر
وأسمع القرى تئن، والمهاجرين
يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع،
عواصف الخليج، والوعود، منشدين:
(مطر..
مطر..
مطر..
وفي العراق جوع
وينثر الغلال فيه موسم الحصاد
لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشوان والحجر
رحى تدور في الحقول.. حولها بشر
مطر..
مطر..
مطر..
وكم ذرفنا ليلة الرحيل، من دموع
ثم اعتللنا ــ خوف أن نلام ــ بالمطر
مطر..
مطر..
ومنذ أن كنا صغاراً، كانت السماء
تغيم في الشتاء
ويهطل المطر،
وكل عام ــ حين يعشب الثرى ــ نجوع
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع.
مطر..
مطر..
مطر..
في كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنة الزهر.

وكل دمعة من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
أو حلمة توردت على فم الوليد
في عالم الغد الفتي، واهب الحياة
مطر..
مطر..
مطر..
سيعشب العراق بالمطر...)

أصيح بالخليج: (يا خليج..
يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى)
فيرجع الصدى
كأنه النشيج:
(يا خليج
يا واهب المحار والردى.)
وينثر الخليج من هبأته الكثار،
على الرمال: رغوة الأجاج، والمحار
وما تبقى من عظام بائس غريق
من المهاجرين ظلّ يشرب الردى
من لجة الخليج والقرار،
وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق
من زهرة يربها الفرات بالندى
وأسمع الصدى
يرن في الخليج
(مطر
مطر..
مطر..
في كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنة الزهر.

وكل دمعة من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
أو حلمة توردت على فم الوليد
في عالم الغد الفتي، واهب الحياة.)

ويهطل المطر..

---

1 و 2 ـ اعتمدنا على المجموعة الكاملة للشاعر بدر شاكر السياب، دار العودة بيروت ـ 1971 ـ ص 317 حتى ص 323 ومن ص 474 حتى ص 481.

3 ـ هكذا أصبح اسم الشاعر العاشق عروة بن الحزام عند العامة الذين يروون قصة حبه لعفراء وموته ويرددون معاني قصيدته، بشعر عامي.

4 ـ كلمة إشفاق في اللهجة العراقية و(الكويتية) الدارجة.

قراءة في شعرية منحرفة !

(شاعر خليجي من القرن العاشر الهجري)

محمد رضا نصرالله

قال : عندما عبر البحر من محلة قرية كتكان توبلي قاصدا قرية بوبهان وذلك حال الجزر ولما توسط معظم الماء وثب بعض السمك واسمه السبيطي نافرا في وجهه فشق وجنته اليمنى فنظم هذه القصيدة الغراء سنة 1019 هـ:

برغم العوالي والمهندة البتر
دماء اراقتها سبيطية البحر

الا قد جنى بحر البلاد وتوبلي
عليّ بما ضاقت به ساحة البر

فويل بني شن ابن اقصى وما الذي
رمته به ايدي الحوادث من وتر

دم لم يرق من عهد نوح ولا جرى
على حد ناب للعدو ولا ظفر

تحامته اطراف القنا وتعرضت
له الحوت يا بؤس الحوادث والدهر

لعمر ابي الايام ان باء صرفها
بثأر امرىء من كل صالحة مثري

فـلا غـرو فـالايـام بـيـن صـروفـهـا
وبـيـن دوى الاخـطـار حـرب الـى الـحـشـر
الا ابـلـغ الـحـيـيـن بـكـرا وتـغـلـبـا
فـمـا الـغـوث الا عـنـد تـغـلـب ابـو بـكـر
ايـرضـيـكـمـا ان امـرءا مـن بـنـيـكـمـا
واي امـرىء لـلـخـيـر يـدعـي ولـلـشـر
يـراق عـلـى غـيـر الـضـبـا دم وجـهـه
ويـجـرى عـلـى غـيـر الـمـثـقـفـة الـسـمـر
وتـنـبـو نـيـوب الـلـيـث عـنـه ويـنـثـنـي
أخـو الـحـوت عـنـه دامـي الـفـم والـثـغـر
لـيـقـضـي امـرؤ مـن قـصـتـي عـجـبـا فـمـن
يـرد شـرح هـذا الـحـال يـنـظـر الـى شـعـري
انـا الـرجـل الـمـشـهـور مـا مـن مـحـلـة
مـن الارض الا قـد تـخـلـلـهـا ذكـري
فـان أمـسـي فـي قـطـر مـن الارض ان لـي
بـريـد اشـتـهـار فـي مـنـاكـبـهـا يـسـري
تـولـع بـي صـرف الـقـضـاء ولـم تـكـن
لـتـجـري صـروف الـدهـر الا عـلـى الـحـر
تـوجـهـت مـن مـري ضـحـى فـكـأنـمـا
تـوجـهـت مـن مـري الـى الـعـلـقـم الـمـر
تـلـجـلـجـت خـور الـقـريـتـيـن مـشـمـرا
وشـبـلـي مـعـي والـمـاء فـي اول الـجـزر
فـمـا هـو الا ان فـجـئـت بـطـافـر
مـن الـحـوت فـي وجـهـي ولا ضـربـة الـفـهـر
لـقـد شـق يـمـنـى وجـنـتـي بـنـطـحـة
وقـعـت بـهـا دامـي الـمـحـيـا عـلـى قـطـري
فـخـيـل لـي ان الـسـمـاوات اطـبـقـت
عـلـي وابـصـرت الـكـواكـب فـي الـظـهـر

وقمت كهدى ند من يد ذابح
وقد بلغت سكينه ثغرة النحر
يطوحني نزف الدماء كأنني
نزيف طلى مالت به نشوة الخمر
فمن لامرىء لا يلبس الوشي قد غدا
وراح موشى الجيب بالنقط الحمر
ووافيت بيتي ما رآني امرؤ ولم
يقل أو هذا جاء من ملتقى الكر
فها هو قد القى بوجهي علامة
كما اعترضت بالطرس اعرابة الكسر
فان يمح شيئا من محياي اثرها
بمقدار اخذ المحو من صفحة البدر
فلا غرو فالبيض الرقاق ادلها
على العنق ما لاحت به سمة الاثر
وقل بعد هذا للبسيطية افخري
على سائر الشجعان بالفتكة البكر
وقل للضبا فيئي اليك عن الطلا
وللسمر لا تهززن يوما الى صدر
فلو هم غير الحوت بي لتواثبت
رجال يخوضون الحمام الى نصري
فأما اذا ما عن ذاك ولم أكن
لادرك ثأري منه ما مد في عمري
فلست بمولى الشعر ان لم ازجه
بكل شرود الذكر اعدى من العر
اضر على الاجفان من حادث العمى
وأبلى على الاذان من عارض الوقر
يخاف على من يركب البحر شرها
وليس بمأمون على سالك البر

تجوس خلال البحر تطفح تارة
وترسو رسو الغيص في طلب الدر
تناول منه ما تعالى بسجه
وتدرك دون القعر مبتدر القعر
لعمر ابي الخطي ان بات ثأره
لدى غير كفو وهو نادرة العصر
فثار علي بات عند ابن ملجم
وأعقبه ثأر الحسين لدى شمر

ما هي اللغة التي لا تحيل الى شيء خارجها؟

يجيب تزيفتان تودوروف :

انها اللغة المختزلة الى ماديتها فحسب، الى اصوات واحرف. انها اللغة التي ترفض المعنى. ألسنيا تصبح الاصوات موضوع انتباه، انها تكشف عن قيمتها المستقلة(1).. وهنا ابتر سياق هذه المقولة النقدية لاقتحم واياكم هذا النص الشعري الذي نقرؤه.

بادىء ذي بدء.. نجد ان القراءة الاولية لهذا النص تستوقفنا فيها مجموعة من الاصوات الحادة والملامح النافرة في هذا الجسد اللغوي.. منظومة في منظومات دلالية ثلاث تتحدد فيما يلي :

الأولى : منظومة البحر.
الثانية : منظومة الحرب.
الثالثة : منظومة الدم.

ان لكل منظومة اسرة معرفية ولغوية دلالية تشكل في النهاية عالم النص وتبرز في الحقل الواضح للوعي ــ كما يقول تودوروف مستكملا جملته المبتورة تلك ــ ذلك ان قراءتنا لمجمل الدلالات الآتي ذكرها، في اطار النص الموضوعي.. توقفنا امام تشكيلة متلاحمة من المدلولات ضمن بنية جدلية تتركب ــ ماديا وتاريخيا وانسانيا ــ في رؤية شعرية جمالية لها خصوصيتها التاريخية وقوانينها الفنية واطارها المعرفي..

ان العلاقة الجدلية التي يطرحها هذا الناقد الشكلاني تودوروف بين مفردات النص البارزة وبين الحقل الواضح للوعي هي مصادرة للقراءة النقدية المغلقة، إذ « لا توجد العلاقات خارج مجتمع ما مهما كان عدد الافراد ضئيلا »(2). وما هذا الاهتمام الميتافيزيقي بتفسير النص تفسيرا اشاريا الا تعبير عن « أزمة سببها نفاد المواضيع الفكرية التقليدية .. هذا صحيح.. لكن استعمال الاشارة في عملية التواصل لا يتم الا ضمن عمل اجتماعي »(1).

ومن هنا فاننا سوف نقوم بقلب صيغة السؤال الذي طرحه (تودوروف) ونحن نقرأ نص شاعرنا (الخطي) ليكون على هذه الصيغة :

على أي شيء يحيل اليه هذا النص في الخارج؟.

ان هذا السؤال يشكل هاجسا استراتيجيا جماليا سنجده ينفجر كلما واصلنا قراءتنا لـ « السبيطية » وهو بطبيعة الحال يواجه القراءة التقليدية، التي تبعثر هذا النص الى موضوع شعري يقوم على حكاية عادية أو حدث مألوف كان يتعرض له كل انسان عاش في هذه المنطقة الغارقة في البحر.

لقد كان مألوفا وطبيعيا ان يركب البحر من أجل الصيد أو الغوص.. أو الانتقال من مكان الى آخر.. وهذا بالضبط ما حدث للشاعر حين رافقه ابنه عابرا البحر من محلة قرية كتكان توبلي قاصدا قرية بوبهان وتلك حالة الجزر ولما توسط معظم الماء وثب بعض السمك واسمه السبيطي نافرا في وجهه فشق وجنته اليمنى فنظم هذه القصيدة الغراء سنة 1019هـ(4) كما يقول راويته الغنوى.

غير أنني ـ هنا ـ سأتجاوز عن هذا منساقا وراء (تودوروف) في نظرته الى اللغة المختزلة التي لا تحيل الى معنى، بل تختزله الى أصوات وأحرف.. منطلقا من ذلك ـ في البداية ـ بالتركيز على مظهر النص الحسي. ان هذا سيجعلنا قريبين من استخدامات الشاعر للغة في هذا النص.. وما اذا كانت تعبيرا انحرافيا عن السياق الشعري السائد في عصر الشاعر الذي ينوء باعاقات موضوعية وفنية عرفها الدارسون في ظاهرة أدب عصر الانحطاط الذي ران على المنطقة العربية منذ سقوط بغداد تحت سنابك التتار سنة 656هـ حتى قيام معركة الاستعمار الحديث في القرن العاشر الهجري ليمارس دورا آخر أشد خطورة وفداحة في اعاقة المجتمع العربي الاسلامي اعاقة حضارية مركبة.

تتكون تلك المنظومات الدلالية الثلاث من مفردات، اي علامات ذات طابع تكراري مما يشير الى شخصية لغوية في النص.

*** المنظومة الاولى : وتتشكل من الدلالات التالية :**

السبيطية، البحر، بحر البلاد، الحوت، خور الماء، الجزر، طافر، راكب البحر، الطفح، الرسو، الغيص، الدر، السباحة، القعر.

*** المنظومة الثانية : وتتشكل من الدلالات التالية :**

العوالي، المهندة البتر، حرب، الغوث، المثقفة السمر، نيوب الليث، ضربة الفهر، الكر، الشجعان، الفتكة البكر، الحمام، النصر، الثأر.

*** المنظومة الثالثة : وتتشكل من الدلالات التالية :**

دم يراق، اطراف القنا، دامي الغم، الذبيح، السكين، نزيف، الدماء، النقط الحمر..

هذه المفردات التي تكون محاور النص نستطيع تركيبها في معادلات موضوعية، لتأخذ المنظومة الاولى (عالم البحر او الوطن) وتأخذ المنظومة الثانية (عالم الحرب او الاستعمار) أما المنظومة الثالثة فتأخذ (عالم الانسان). وسوف يبلور لنا سياق هذه القراءة كيف تتشكل هذه المنظومات الدلالية في بناء رؤية الشاعر في هذا النص.. الذي كان من أبرز انحرافاته عن سياق مرحلته الشعرية، أنه نص واحد يتنامى فنيا وموضوعيا نموا يثور على تعددية الاغراض التي عرفتها القصيدة التقليدية.

وبعد ذلك فان مجموع هذه الدلالات السطحية تشير الى مدلولات عميقة غائبة !! كأن الشاعر قد قرر عن ارادة فنية واعية عدم الافصاح عنها !!، لاسباب سوف تتضح لنا.

فهو ــ كما سبق القول ــ يقوم بصياغة نصه الشعري، ساكبا في نسغه تفاصيل حدث محدد، يتمحور حول اصابته بضربة شقت يمنى وجنتيه ــ ولا ضربة الفهر! ــ وهو يخوض بحر البلاد بين توبلي وبوبهان في البحرين.. حين فاجأه طافر من الحوت. ان هذا الحدث العادي يأخذ في نفسية الشاعر وأدائه الشعري

بعدا (خياليا) يوهمنا، ويضللنا بانتصار السمكة على الانسان ـ على غير العادة ؟ ـ في زمن ومكان جعلا الانسان قادرا على التحكم بأهوال البحر وموارده .. بأسماكه ولآلئه فكيف بالشاعر ـ هنا ـ ينهزم امام ضربة (سبيطية)؟!.

ان الشاعر يوسع من دائرة التعبير الشعري عن حدث عادي، بل انه يحمله ما لا طاقه به للغة الشعرية السائدة في عصره، راسما أجواء مهولة ومفزعة تتقاطر منها الدماء حتى كأنه يشير الى حقيقة موضوعية أكبر من الشعر نفسه.

ان صروف الايام، او القضاء ـ كما يؤكد الشاعر ـ تحامته، وأطراف القنا تعرضت له.. فيا بؤس الحوادث والدهر الذي جعله يركب البحر ليضربه طافر من الحوت. وأين ؟ في وجهه !! هكذا يجرد هذا الطافر الذي ضربه في مكان يرمز الى كرامته واعتزازه ويحيله الى قوة كونية يختزلها الشاعر في سمكة شهية المأكل !!.

أهكذا تنظر الشعوب الصغيرة الى مستعمريها المتحضرين، الآتين من وراء البحار!! وتأخذ هذه القوة الكونية في تشكل شعري متعدد. فتارة تأتي على هيئة أطراف القنا ـ كما في البيت الخامس ـ وهي تحيط بالشاعر الذي يؤكد على (وحدته) في القصيدة دون ان يشير الى أي دور مضاد قام به هو نفسه او حاوله ابنه (حسان) الذي كان معه في هذه المحنة. وكأن هذا الاستلاب الذاتي والاجتماعي الذي يسقطه الشاعر على محنته، هو ما كانت تعانيه المجتمعات الزراعية في المنطقة امام فلول البادية التي كانت تكتسح الاخضر واليابس دونما رادع مدني!! حتى اصبحت الاحساء والقطيف ـ آنذاك ـ مجالا حيويا خصبا لنزاعات قبلية متصارعة.. وقد أشار الشاعر أو راويته الى ذلك في رثائه لاحد شباب القطيف (الذي كان أبوه قبل وفاته قد وقع عليه اللصوص ونهبوه واثخنوه جراحا وبقي في البادية مطروحا بين الاحساء والقطيف وذلك سنة 1022 هـ[6].

ان هذه الحادثة تتصل بمجموعة من الدلالات وردت في عدد من قصائد الشاعر.. تشير إلى واقع سياسي واقتصادي مضطرب.. يتضح ـ احيانا ـ في مواقف شعرية صارخة..

يقول وقد فر من وطنه، متشوقا الى ربوعه :

ولــعـــنـــدي عـلـــى الـــوقـــوف بـــهـــا
بـتـلـك الـنـواحـي وتـلـكـم الابـواب
مـثـل مـا عـنـد ذي الـمـخـافـة لـلامـن
ومـــا عـــنـــد ذي الـــصـــدى لـــلـــشـــراب

وتتكامل الصورة المخيفة حين يشتد نشاط الاقطاع في بلده مما يجعل الشاعر على هامش الحياة.. فهو يستهدي أحد اصدقائه شيئا من التمر :

لـك الـلـه بـيـت أقـفـرت حـجـراتـه
مـن الـتـمـر يسـتـهـديك شـيـئـا مـن الـتـمـر

وفي نص آخر يقول انه لا يملك في بيته حبة شنبة، وهو من اردأ انواع الرز. وما البؤس الذي يشير اليه الشاعر في البيت السادس من السبيطية، الا نتيجة لهذا النهب الداخلي الذي جعله وهو يمدح وزير البحرين ركن الدين محمود بن نور الدين بن شرف الدين يقول انه ـ اي الوزير ـ «يقتاد من املاكها ما شاءه» [6] !!.

ان الشاعر هنا يشير الى شبكة العلاقات التاريخية المتبادلة بين النهب الداخلي الاقطاعي والنهب الخارجي الاستعماري، التي كان يقوم عليها النظام الاجتماعي المختل في وطنه فالوزير ذاك لم يكن سوى وال تركي، والذي كان لا يستقر في مكانه لفترة.. حتى يتحالف الاستعمار البرتغالي مع الشاه عباس الصفوي ليحكم البحرين أمير فارسي يمد نفوذه الى القطيف ضمن معاهدة يكتبها الطرفان لمواجهة الاتراك الذين كانوا يعاركون الصفويين في تلك الفترة. وقد يحكم قائد حملة برتغالي المنطقة كما حدث للغو نسودى نورنها.. وما أن يثور عليه الاهالي حتى يعمل السيف في الرقاب.

ان ثمة قوة كونية تكبر في (خيال) الشاعر.. فاذا (صروف القضاء التي جرت على الحر) كما يقول في (السبيطية) تأتي على هيئة استعمار عالمي مدجج ودموي حمل البرتغاليين الى حواضر الخليج العربي حتى وصل الى وطن الشاعر في القطيف، ليعيثوا فسادا وقتلا وحرقا ونهبا.

انه شيء كبير جدا لا يتصوره عقل بشر، ولا يخطر على هاجس شاعر، ولا تستوعبه لغة جبانة للغة الشعرية في زمن الشاعر. حين انطلقت بواخر

البرتغاليين سنة 1406م من لشبونه مرورا بما ليندى على الشاطىء الشرقي للقارة الافريقية. ومن هناك يدلهم البحار العربي ابن جلفار (أحمد بن ماجد) على طريق التجارة العالمي الذي يصل الهند بأوروبا .. ثم ترتد الحملة البرتغالية الى شواطىء الخليج العربي بقيادة البوكيرك سنة 913 هـ 1507 م .. وحينما وصل البرتغاليون الى المنطقة بهدف اقتحام مملكة هرمز من أيدي بعض القبائل.. فانهم يواصلون غزوهم الى البحرين والقطيف سنة 928 هـ ــ 1521 م بعدما سيطروا على مسقط وقلهات وخور فكان وصحار.. وتتحرك المقاومة الشعبية اثر ذلك في المنطقة، ويتحدد يوم 30 نوفمبر 1521م (928 هـ) يوما للثورة على الاستعمار البرتغالي في كل مراكز الخليج العربي.. ويتم احراق المراكب البرتغالية.. وقتل قائد الحامية البرتغالية في هرمز، وقامت بقية المراكز التجارية العربية بتنفيذ المهمة المتفق عليها[7]. وفي سنة 933 قامت انتفاضة اخرى، ورغم حركات القمع الشديد التي مارسها البرتغاليون ضد ابناء الخليج الا انهم لم ييأسوا لم يركنوا الى الاستسلام أو الضعف ففي سنة 936 هـ ــ 1529 م قام أهالي البحرين بانتفاضة ضد السيطرة البرتغالية، ولم يكف اهالي الخليج العربي.. ففي سنة 994 هـ حاول البرتغاليون شن حملة بحرية على (نحيلوه) التي تقع على ساحل الخليج العربي ولكنهم قبل أن يصلوا الى الساحل ظهر أهالي (نحيلوه) على حين غرة وأوقعوا بالبرتغاليين الهزيمة[8]، لقد كانت حركات المقاومة الشعبية هذه ــ التي وصلت الى مسامع شاعرنا دون شك ــ رد فعل وطنياً ضد ما قام به الاستعمار البرتغالي العسكري من مجازر ومذابح بشعة، لم يستطع المؤرخون ذوو النزعة العنصرية الاستعمارية من أمثال (مايلز) الا ادانتها.. «ان واحداً مثل سوزا يصف ــ بنوع من التباهي ــ وحشية البرتغاليين بعد المعركة فيذكر كيف أن الجنود البرتغاليين كانوا يصطادون جثث المسلمين التي طفت على سطح الماء، لنهب حليهم الذهبية التي يرتدونها»[9].

أما مايلز فان كتابه «الخليج.. بلدانه وقبائله» يشير ــ ضمن اشارات المؤرخين ــ الى دم مراق.. دم يصبغ البحر.. ويحاصر الافق.. وكان ذلك طبيعيا والبرتغاليون يختارون لمعاركهم وغزواتهم البحر مجالا حربيا فصاروا ــ كما يعبر النهرواني ــ صاحب البرق اليماني في الفتح العثماني ــ (يقطعون الطريق على المسلمين أسرا ونهبا.. ويأخذون كل سفينة غصبا).

لقد أفزعت الشاعر حمرة البحر القانية.. التي تراءت له، والسبيطية تضربه لينزف دما لم يرق من عهد نوح.. هكذا ليس بصورة فانتازية كما نتخيل. وانما هو واقع حي ترسب في الذاكرة الشعبية لتنفجر في قرية شاعرنا الخطي. فقد كان البرتغاليون ــ كما أجمع المؤرخون ــ يقومون حتى في حالة استسلام الاهالي واخلاء المواقع، بحرق المدن ودك الحصون، وهدم المساجد وجدع الانوف وصلم الآذان وقطع الرقاب: «انهم يقومون بالقتال والابادة دون تمييز بين النساء والرجال والأطفال اضافة الى النهب والسلب وحرق المنشآت والمنازل وحرق السفن والاستيلاء على الاسلحة من السيوف والسهام والاقواس» [٩]. ان وضعنا البيت الثاني والعشرين من قصيدة (السبيطية) في هذا الاطار يجعلنا نتحسس مدى الرعب الذي كان يسيطر على أبناء المنطقة والا ما الذي يجعل مواطنا قطيفيا او عمانيا او بحرينيا يعبر البحر من مكان الى آخر ــ وقد تعود على ذلك في حياته ــ فتضربه (سبيطية) ليقوم :

وقمت كهدي ند من يد ذابح
وقد بلغت سكينه ثغرة النحر

وحين يطوحه نزف الدماء من جراء ذلك لا ينسى ان يستعيد في تلك اللحظة علاقة الاستبداد والنهب والذبح الاستعماري بالنهب الداخلي.. ويتساءل بحس درامي شعري ساخر ومر.. ناقد وذكي.. عن أمرئ لا يلبس الوشي كيف غدا موشى الجبين ولكن.. بالنقط الحمر؟.

بالدم الذي كان مراقا من دم البسطاء.. هذه هي قضية الشاعر الاساسية ــ كما تمليها شواهد اخرى في عدد من قصائده ــ وتتطور دلالة الدم عند الشاعر الى فعل الثأر.. في نهاية القصيدة وهو ثأر مقموع تاريخيا ــ لكنه ينفجر في زمن الشاعر، مجملا القضية في البيت الاخير.. ليجعلها قضية صراع طبقي فكري أوجده الاستعمار الحديث مذ بداية وصوله الى منطقة الخليج العربي في القرن السادس عشر الميلادي وذلك قبل بروز الدول القومية في المنطقة. ان الاتراك حين جاءوا الى المنطقة بعد ذلك أكدوا على هذه التركيبة السياسية الاجتماعية والاقتصادية والفكرية ضمن السياق الاقطاعي منذ مجيئهم سنة 957 هـ ــ 1550 م حين أعلن اهالي القطيف تبعيتهم للدولة العثمانية احتماء بها من السيطرة البرتغالية.

تداخل النصوص:

«في مثل هذه الرهبة، وفي هذا البحر المتلاطم الامواج ولد شاعرنا ابو البحر ولسانه معقود من السيف المسلول على رأسه وقلبه يزحف فرقا من أن يلمح ولو تلميحا إلى حالة عصره السياسية» [10] هكذا يعبر خالد الفرج.

لكن ماذا عن الواقع السياسي الذي عاشه شاعرنا ؟

الاستاذ خالد الفرج يصف هذا الواقع الممزق اقليميا في المنطقة ويؤكد على وجود ملتزمين من اعيان العرب يؤدون الأيالة الى الاستعمار البرتغالي.. غير أن الاتراك حين احتلوا القطيف، انتهجوا سياسة غير عادلة وطائفية مما اضطر امراء القطيف من آل المقلد إلى الفرار الى البحرين وكان في مقدمتهم زعيمهم عبدالله بن مقلد الذي ترك القطيف مع جماعة من اشرافها لامر هناك !! كما يعبر الخطي أو شارح ديوانه في مقدمة رثائه له:

واقسم لولا موته في فراشه
لجردت البيض المهندة البتر
وارعشت الملد المثقفة السمر
وأقبلت الخيل المسوقة السمر
عليهن من آل المقلد غلمة
مساعير حرب لا يضيع لهم وتر
تثقف منآد الرماح اكفهم
وتمنحها طولا اذا شانها قصر
كأنهم والسابغات عليهم
اذا ما دجى ليل الوغى أنجم زهر

ويصف الاستاذ عبدالله الجشي الواقع الثقافي لعصر الشاعر بأنه عرف انتعاشاً في الحياة الفكرية، وبرز عدد من العلماء المبرزين في العلوم العقلية والفلسفية الدينية وغيرها [11].

ويترجم مؤلف (أنوار البدرين) لعدد من أبرز هؤلاء العلماء [12] بيد أن هذا لا يعني ان هذا الفكر والأدب كان ينسجم وتطلعات الانسان العربي في الحرية



والابداع والاضافة الحضارية. فالثابت ان المنطقة العربية الاسلامية عرفت ــ آنذاك ــ ركودا عاما مظلما بعد سقوط بغداد مما نتج عنه اهتزاز حاد في البنية السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية كان سببا في انهيار مشروع الحضارة العربية الاسلامية الذي تناثر في وحدات اقليمية غير ثابتة. مما جعل طابع الصراع داميا بين اقليم وآخر، وبين قبيلة واختها.. وبين طائفة واخرى.. وقد غدا النشاط الاقطاعي هو الاكثر بروزا.. خصوصا بعدما نشرت الخلافة العثمانية سيطرتها على ما تبقى من الخلافة الاسلامية العباسية. في هذا الجو الموبوء بالحروب والدماء والقمع والمطامع السياسية والطبقية خمدت روح الابداع في العقل العربي.. وسقط الشعر تحت سنابك البديع والصنعة، وتقليد الاولين تقليدا استرجاعيا تكراريا مبينا لا اضافة فيه.. حتى أمسى هذا الوضع الثقافي والسلوكي مقدساً متداولا لا يجرؤ احد على المساس به أو تغييره واعادة قراءته.. وكان الشعر بحكم طبيعته اللغوية وخصائصه الفنية وكيميائيته التاريخية عصيا على التغيير السريع والاقتحام المباشر. ولذلك لم يكن يتجاوز وضعيته التقليدية هذه كل من أراد تحقيق مشروعية ادبية انتهازية. لقد كان هذا سببا رئيسيا في حدوث لقطيعة بين الشعر والواقع، وبين الشاعر واستيعابه الواعي لحركة التاريخ المتطورة.. مما جعل بعض الدارسين يقفون ــ اليوم ــ مدهوشين أمام غياب النص الابداعي الاختراقي للواقع والمجتمع واللغة والتراث. وقد اندفع (ياسين الايوبي) في دراسته عن صفي الدين الحلي ــ وهو من النماذج الشعرية البارزة في عصر الانحطاط العربي ــ مؤكدا عدم وجود نصوص شعرية تعبر عن البنية الحضارية العربية المنهارة. وقد فات على هذا الباحث ان المجتمعات الانسانية مهما اصيبت من نكسات فانها لا بد وأن تتصدى لها عبر صيغ عديدة، بارزة ومختفية.. تأتي في لحظات تاريخية متمردة على القيود والظروف والاعاقة.. صحيح ان المجتمع العربي تعرض لهجمات خارجية شرسة وصراعات طبقية داخلية.. غدا لهذه الاسباب مشغولا بمواجهة محاولات الفتك به والسيطرة على روحه ومقدراته عن مواصلة مشروعه الحضاري والفكري والابداعي.. غير ان هناك نقائض موضوعية نبعت من داخل هذه الظاهرة التاريخية .. نراها تبرز مرة ــ في العلامة ابن خلدون كمفكر اجتماعي وتاريخي مرموق الرأي ــ وتارة ــ تتفجر في موهبة ركن الدين الوهراني مؤلف (المنامات) بأدب سياسي صارخ وجارح لتركيبة السلطة السياسية والاجتماعية

والثقافية في عصر الدولة الايوبية.

أما على الصعيد الشعري فانني ـ شخصيا ـ لم أقع على نصوص حاولت التمرد على النمط الشعري الثابت في تلك الفترة المظلمة.. مثلما وجدته في شعر الخطي.. هذا الذي حاول اختراق التقليدي المكدس بزخارف بلاغية فارغة. اختراقا متمردا.. مغامرا وجريئا.. معبرا بذلك عن درجة حرمان اقتصادي وفقر فكري واغتراب سياسي شديدة الوقع، ان هذا جعل الشاعر ينطوي على حس تاريخي ناضج.. وثقافة فنية وشعرية واستيعاب للموروث الشعري العربي الذي حاول اعادة انتاجه في شعره منذ وقت مبكر مما يجعلنا نعيد النظر في الاحتفاء التاريخي بالدور الاسترجاعي الذي قام به البارودي في عصر النهضة العربية بمصر.

ان قراءتنا لنص الخطي تجعلنا امام اشكالية جديدة فهي تضعنا اما عصور شعرية متداخلة.. يقوم خلالها نص الخطي بازاحة صوت شعري أقوى، ـ مثلا ـ واحلال صوت شعري عباسي.. يزاوج بين ديباجة جاهلية بفنية أبي تمام لكن هذا لا يقضي على طبيعته الانفجارية لانه حين يتفاعل مع غيره من النصوص وينتمي الى مجال تناصي فانك لا تجد ثمة ابوة فنية مسيطرة ليس هناك نموذج شعري محدد يحتذى لان مفهوم التناص يقضي عليه [13]. ان الانا التي تتعامل مع النص ليست موضوعا غفلا ازاءه ـ كما يقول ـ رولان بارت ـ لان الانا التي تقرب من النص هي في الواقع مجموعة متعددة من النصوص الاخرى ذات شفرات لا نهائية وبالاحرى فاقدة الاصول قد ضاعت مصادرها [14]. كذلك «فالنص عادة ينطوي على مستويات اركيولوجيه مختلفة، على عصور ترسبت فيه تناصيا الواحد عقب الاخر دون وعي منه او من مؤلفه» [15]. عبر جدلية النفي والاثبات هذه نواجه في نص الخطي ـ أو قل نصوصه ـ أصواتا شعرية من مراحل شعرية متفاوتة. تبدأ من امرىء القيس حتى صفي الدين الحلي.. غير أنه يقف عند شاعرين اثنين هما ابو نواس وابو تمام وقوفا انبهاريا يؤكد رغبته في التجديد وذلك لا يقضي على صوته الشعري المنفرد.. بل ينمي هاجس استقلاليته من ربقة التقليدية الميكانيكية. ان القصيدة الاولى من الديوان يكتبها بروح نواسية:

وشابها نطفة من فيه صافية
كالراح فهي من الصهباء صهباء
ساء الذين نهوا عن شربها ولقد
شرابها أحسنوا صنعاً وما ساءوا

ويتذكر ذا الرمة وهو يرثي عبد القاهر بن عبد الرؤوف الحسيني في صدر هذا البيت ويزيحه في عجزه.. محاولاً اثبات ذاته:

ما بال عين لا يجود بمائها
والنفس قد طويت على عمائها

ونلتقي بصوت المتنبي وعمر بن أبي ربيعة في بيتين متتاليين من قصيدته التي بدايتها:

ألا هل تجاوزت الخباء المحجبا
بحيث ظباء الانس تحجبها الضبا
فجزت على حي بمنعرج اللوى
فاهديت مرجوع التحية زينبا

ويقفز الى ابي محجن في صدر الاسلام ليهيم بخمرته التي لم يذقها!

سأشربها حيا وان مت فانضجي
ثراي بها يروي صداي رويت

وحين يشعر باغترابه الاجتماعي ـ وقد كان ممضا ـ فانه يطل من نافذة المتنبي:

ما مقامي فيهم وحاشاك الا
كمقام اليقظان بين النيام

ويتغزل ولكن على خطى عمر بن ابي ربيعة:

يثنى الملم بها عن ضم قامتها
حقان في الصدر من عاج نقيان

ويمدح وزير البحرين ركن الدين محمود بن نور الدين بن شرف الدين باسلوب ابي تمام الذي يجمع عددا من الصفات والتشبيهات في بيت واحد:

كسروى العدالة اسكندري
الفتح والعزم رستمي الكفاح
أحنف الحكم اكثم الرأي زبير
الثار حسن البيان كعب السماح

بل انه ينسى وهو يعيد انتاج شعر ابي تمام ان بيتا مثل هذا البيت هو لأبي تمام وليس له!

ألم ترى ان الشمس زيدت محبة
الى الناس ان ليست عليهم بسرمد

ويثور على عمود الشعر العربي – كما فعل ابو نواس – مستغربا من بلاهة اولئك الواقفين على الاطلال بلا جدوى:

ما ذا يفيدك من سؤال الاربع
وهي التي ان خوطبت لم تسمع
سفه وقوفك في رسوم رثة
عجماء لا تدري الكلام ولا تعي
قدر الوقوف على محافي منزل
عاف لمختلف الرياح الاربع
وامسك عنان الدمع عن جريانه
في دمنة لا تحمدنك ومربع

ان تداخل النصوص في شعر الخطي له قيمة تاريخية باعتبار المرحلة التي عاش فيها.. ففي القرن العاشر الهجري سيطرت مظاهر شعرية فقدت حرارة التعبير وبهاء الشعر.. ومن يقرأ في الموسوعات الادبية التي سجلت ابرز نصوص تلك الفترة.. ومن بينها (سلافة العصر) لابن معصوم فانه سيجد صيغا شعرية باردة وموضوعات تافهة لا تتعدى التغزل بالغلمان واستخدام القواعد النحوية في تراكيب شعرية لاهية! يعبر عنها اوضح تعبير احد شعراء تلك الفترة (ابراهيم

بن محمد الاحسائي الحنفي) الذي يقول:

ولا تكن بالدنيا مضافا وكن بها
مضافا اليه ان قدرت عليه
فكل مضاف للعوامل عرضة
وقد خص بالخفض المضاف اليه

لقد استنزف شعراء عصر الانحطاط طاقة البلاغة العربية استنزافا جعل من فنونها البديعية والبيانية هياكل فارغة في اشعارهم. لهذا نجد الخطي ينطوي على حس تاريخي يخترق زمنه ليتصل بمنابع القصيدة العربية التراثية.. محاولا تكوين ذاكرة شعرية جديدة تسعفه اذا ما اراد الانطلاق الى آفاق شعرية جديدة.

من هنا فان ظاهرة (التناص) في شعر الخطي تسجل تحولا تاريخيا في مسيرة الشعر العربي في تلك الفترة هي التي تجعلنا نجد تداخل اصوات ابرز شعراء العصر الاموي والعباسي في نص الشاعر محاربا النمطية الشعرية والميتافيزيقية السائدة في مجتمعه وعصره:

خلقت لم ادر ما وادي العقيق ولا
دار تأبد ماواها بماوان
ولا الوقوف على الدارات من اربي
ولا مخاطبة الاطلال من شاني
ولا زجرت غرابا في تعرضه
ولا اهبت بحادٍ خلف أظعان
ولا وقفت لغادي المزن اساله
سقي المنازل أقوت بعد سكان

انه بهذا التمرد الجميل يحاول تأسيس مشروع شعري تجديدي في سياق تلك المرحلة المتخلفة، او قل انه يشكل بذلك مقدمة فنية لنمو تاريخي كان ينبغي ان يتواصل في اصوات الشعراء ممن جاءوا بعده.. لو نال نصيبا من الاهتمام الذي ناله البارودي ذاك الذي كان في منطقه ضوء حضاري وثقافي واعلامي ابهر مما كان عليه مجتمع الشاعر.

الخروج على المألوف :

ان قيامنا بجدولة احصائية لقصائد الشاعر الواردة في ديوانه المطبوع طباعة رديئة ووحيدة [16] ـ صدفة ـ سنة 1373 هـ سوف تقربنا من الملامح العامة لشعر الخطي . وهي لا تتعدى ـ على كل حال ـ الموضوعات المعهودة في تاريخ القصيدة العربية التراثية.. غير ان ما يمتاز به من وحدة القصيدة هي التي شكلت مقابلة فنية في شعره امام القصيدة التراثية المتعددة التي ترتاح اليها النفس من منظور نقدي تراثي لانها تنتقل بكل الاغراض من مقصد الى مقصد فالنفس تمل من الكلام في امر واحد حسب ما يراه حازم القرطاجني [17].

أما الخطي فانه يفعل عكس ذلك حين يكتب عددا كبيرا من قصائده حول موضوع واحد معبرا بذلك عن صدق تجربته الشعرية وتماسكها الفني.. فهو يمدح الاعيان في (20) قصيدة ولها غرضها المجدد.،. ويهجو في ثلاث، يفخر بنفسه ـ وهو يفعل ذلك في معظم القصائد ـ في اربع قصائد ـ ويناجي في اثنتين .. له خمس عشرة قصيدة في رثاء العلماء وبعض الرموز الاجتماعية، ويعتب على بعضهم في ثمان. يتغزل في قصائد عشر بفتيات فارسيات وفي حبيبته (سعاده) التي أحبها منذ وقت مبكر من عمره، يصف الطبيعة ـ حيث تسيطر غالبا دلالة البحر والنخيل ـ في ست وعشرين قصيدة وله قصيدة واحدة في الخمر. وأخرى في الحشيشة فقد أباح المتصوفة في مصر ـ آنذاك ـ تعاطيها .. لكن الخطي يستخدمها كموضوع شعري كان (موضة) شعرية لدى شعراء عصره، ليذمها في نهاية القصيدة !! من وجهة نظر دينية. أما قصائده في الحنين الى الوطن فتبلغ العشرين.

ان معظم هذه القصائد كانت تتصف بنموها العضوي تقريبا غير ان هذا لا يعني ان الشاعر لم يكتب القصيدة على المقاييس التراثية التقليدية، من ناحية فان شعره لم يتخلص من آثار نمطية عصره الشعرية وبعض عيوبها وهذا أمر لم يكن ليتحقق للشاعر لو اراده.. فكيف به وقد كان يكتب شعره ذاك من داخل خارطة الثقافة التراثية بل في اكثر مناطقها وعصورها ظلاما وتخلفا، بيد أن عوامل عديدة ساقت صوته الشعري الى الانحراف والخروج على سياق مرحلته وكان من بينها احساسه الفني بنفاد طاقة الاطر الشعرية السائدة وعدم مقدرتها على التعبير ضمن جمالية القصيدة التراثية النموذجية.. كما هي في ابهى حللها

عند ابي نواس وابي تمام والمتنبي والشريف الرضي وغيرهم من شعراء القصيدة العربية.

لذلك فانه سمح لنفسه أن يمارس شيئا من الثورة الفنية على مقاييس عصره الشعرية.. التي كانت ثورة تصحيحية.. لا ثورة جذرية.. وهي ثورة نسبية بل متواضعة اذا ما وضعناها في سياق الثورة الشعرية التي قادها المجددون في العصر العباسي لكنها بالنسبة لمرحلة الشاعر المنحطة كانت ثورة ذات بال لانه على الاقل يثور على بلادة الحس التاريخي والشعري التي كانت علامة بارزة في ذلك العصر ولذلك فهو ينهج خطى النواسي في الثورة على المقدمة الطللية، وعلى الاوصاف الجاهزة الاستهلاكية محتذيا اسلوب الطائي كما اشرنا إلى ذلك من قبل وكأن صنيعه هذا دفع به إلى ألا يتحرج من نظم ست رباعيات من الدوبيت [18] على اعتبار ان هذا اللون من المواضعات الجديدة التي حاولت تحرير مواهب الشعراء المطمورة تحت ركام المحسنات وعروض الخليل.

وهناك قصيدة كتبها الشاعر في هجاء متشاعر الذي نصحه بان يتعاطى اي عمل ما عدا الشعر. في هذه القصيدة تفاجئنا نثرية طاغية عبرت عن روح ساخرة وحس اجتماعي متوتر. وكأن القصيدة عرض بانورامي للنشاط الاقتصادي الشديد التنوع ـ آنذاك ـ في هذه المنطقة.

وتأخذ هذه النثرية موقفا خاصا في نصوص الشاعر، تسيطر عليه حين يحرر نفسه من اثقال المحسنات وفخفخة البديع منحرفا بهذا الاداء عن المعتاد في سياق التقليد الشعري الضارب في عصره. انه يخترق عاجية الشعراء واللغة.. الى حيث يتنفس بالشعر على ارض الواقع والمجتمع مما يجعل لهذه الظاهرة النثرية في شعر الخطي نغمة خاصة واهمية تاريخية تحددها الثورة على تلك الشعرية المتزمتة واشاعة لغة شعرية جديدة نبعت من هموم الناس وحركة الواقع مشكلة تعبيرا صادقا عن التحام بالناس العاديين.

ان ثورته تكمن هنا في اقتحامه عنجهية ذلك الشعر باسماء هؤلاء البسطاء. الذين كان يحقق بهم للشعر ولهم معنى.

وقال لما بلغه (رد) من متشاعر بالقطيف بعض الكلمات والمستهل للغنوى:

اعمل لنفسك مثقالا ومعيارا
واسرر أباك بان يلقاك عطارا
فقال ابو البحر رحمه الله:
أو فاتخذ لك سندانا ومطرقة
واعمل متى شئت سكينا ومسمارا
او فاتخذ لك منشارا ومقشرة
وكن كنوح نبي الله نجارا
او صايغا تسبك العقبات تبرز من
ابريزه للنسا صفا وديناارا
او فاتخذ لك مزمارا ودربكة
وعش لك الخير طبالا وزمارا
او كن فديتك صفارا فليس على
عليك بأس اذا اصبحت صفارا
او كن كصاحبك الادنى ابا حسن
اعني عليا فتى عمران زرارا
او فاتبع ابن مهنا في بزارته
او فامش خلف فتى شنصوه قصارا
او فاسأل ابن مهنا علم صنعته
مما يفيدك بالدينار قنطارا
او عالج الاتن من ادوائها وكن
شروا خميس ابن خضاموه بيطارا
او فاقتلع من رشالا الطين متخذا
منه الجرار وعش في الخط جرارا
او فاقتن الاتن واحمل فوقها حطبا
فخير شيء اذا اصبحت حمارا
او فاحمل الفخ واذهب حيث شئت فعد
به لصبية اهل الخط اطيارا
وان سمعت مقالي فامض متكلا
على الهك في الابوام بحارا

وان ترفعت عن هذا فحي على
استغفار ربك تلقى الله غفارا
او قيما في بيوت الله تسمعنا
أذ انك العذب آصالا واسحارا
او منشدا مدح خير الناس حيدرة
او قارئا في نواحي السوق اخبارا
ولا تلم بربع الشعر ان له
ظعنا تأخرت عن مسراه اذ سارا
قد حلقت بنفيس الشعر طائرة
عنقاء مغرب فاقعد عنه اذ طارا
وهاكها كشواظ النار لافحة
اثناء قلبك لا تألوه اسعارا

الحنين الى الوطن :

ان المحور الاساسي الذي يشغل بال الشاعر في معظم قصائد الديوان هو الحنين الى الوطن

لكن ما هي حدود وطن الشاعر
انه بلا حدود !

نعم.. فهو يولد في التوبى.. قرية من قرى القطيف، سنة 970 أو 980 كما يرجح خالد الفرج..

ويتعلم على أيدي ابرز العلماء القطيفيين.. لكنه يعبر البحر فارا الى البحرين.. وهناك يساجل بعض شعرائها وعلمائها الواردة اسماؤهم في فصل «شعراء البحرين والعراق» في كتاب «سلافة العصر» لابن معصوم. ويراسل ويجاري ابرز الرموز الفكرية والادبية في عصره.. حتى نال تلك الشهرة التي اشار اليها في (السبيطية).. فهو الرجل المشهور.. كما اكدت الموسوعات الادبية التي اهتمت بذكر شعره.. حتى ورد ذكره ونتف عن حياته وبعض شعره في خلاصة الاثر للمحبي واعيان الامين وآمل الامل للحر العاملي وسلافة العصر لابن معصوم ونفح الريحانة للمحبي وانوار البدرين للقديحي.. واشتهرت مجاراته

للعاملي صاحب الكشكول.

وفي هذه القصيدة يشير الى ما يعانيه من «جهل بمقداره» أمام نفر من اعيان البحرين.

اذن فهو رجل مشهور.. ولكنه يشعر بالاغتراب الادبي. حاله كحال المتنبي فهو «يقظان بين نيام» بل انه يقسم:

لا فارقن الخط غير مغول
فيها على من ظن او من جادا
بلد تهين الاكرمين للؤمها
شروى الزمان وتكرم الاوغادا

... بيد ان علاقة الشاعر بوطنه لا تنحصر في هذه العلاقة المجتمعية المضطربة التي تجيء في ظروف خاصة.. وانما هو يلتزم بمواطنيته التزاما سياسيا عمليا، اضطره الى الهرب مع جماعة من اشراف القطيف سنة 999هـ. ومن هناك تنقل بين شيراز واصفهان.. بعيدا عن اهله واصدقائه.. انه يحن اليهم حنينا بلاغيا يذكر باستخدامات ابي تمام القرآنية في تركيب الصورة الشعرية:

فارقتكم فجعلت زقوم الاسى
زادا وغساق الدمور شرابا
اكذا كل مفارق أم لم يكن
قبلي محب فارق الاحبابا
يا هل ترون لنازح قذفت به
ايدي البعاد لجد حفص ايابا

ويتدفق ينبوع الشعر صافيا رضيا، الى تلك الربوع التي تمتد من القطيف الى عنك الى نبكات الى سيهات.. الى جد حفص الى مقاب.

انه اول شاعر خليجي يحقق الوحدة العربية في هذه المنطقة ـ عمليا ـ وشعريا ـ فبعد سنوات طويلة من التشرد والغربة يعود الى الوطن يسبقه طوفان كاسح من الاشواق والعواطف:

هلا سألت الربع من سيهات
عن تلكم الفتيان والفتيات
ومجر ارسان الجياد كأنها
فوق الصعيد مسارب الحيات
ومجدفات السفن ادنى برها
من بحرها ومعارك الهجمات
حيث المسامع لا تكاد تفيق
من ترجيع نوتي وزجر حداة
ان القطيف وان كلفت بحبها
وعلت على استيطانها زفراتي
اذ اين جزت رأيت فيها مدرجي
طفلا واترابي بها ولداتي
لأجل ملتمسي وغاية منيتي
اني اقيم بتلكم الساحات
فسقى الغمام اذا تحمل ركبه
تلك الرحاب الفيح والعرصات
واجتازت المزن العشار فطبقت
بالسعي من عنك الى نبكات

ويقابل هذا الحنين الجارف شعور حاد بالاغتراب السياسي.. انه لا يرضى الاقامة بشيراز رغم استمتاعه بجوها وارتياحه الى وجوه بناتها.. لذلك يتأوه «على أوال» ولا يرضى بان يباع أزقة فارس بالفيح من عرصاتها والدور:

رغم ان شيراز لا يكاد
الوصف يأتي وان تناهى عليها
ليس تدري اسوور
النفس ياتي من خلفها ام لديها

لكنها.. ليست عنده.. بأبهج من (اوال) جنابا.. ولا يقايض وطناً غيره.. بوطنه.. الذي يسكنه هاجسا وتاريخا وحياة

(ما كنت بالمتابع دارة سروها ـ يقصد شيراز ـ يوما بفاران ولا بمقابا).. وهي اماكن في البحرين.

وختاما :

ان الخيوط المتبعثرة هنا ـ سوف تتجمع في قلوبنا اذا ما استنبطنا حالة الذعر التي اصابت شاعرنا حين ضربه طافر من الحوت.. لتتفجر الدماء من وجهه وكرامته الوطنية .. مدرارا .. مدرارا.. مختلطة بالبحر وسادة الافق.

واذا ما بحثنا الاسباب وراء فزاره من وطنه، متشردا غريبا ليصبح ذلك الانسان الغريب ، الغريب الوجه واليد واللسان لوجدنا ان هناك وجوها في القطيف يخافها.. والا «لما طال بالبحرين عنك ثوائي».

الا ان البحرين التي شكلت امتدادا جغرافيا وتاريخيا واجتماعيا وفكريا لوطنه شرعة مباحة لجملة من الاستعمارات الفارسية والبرتغالية والعثمانية.. التي كانت تتصارع في المنطقة.

ولذلك فالبحرين التي استوطنها.. لا عيب فيها.. غير هذا الشبح الاستعماري الذي طارده بشكل ازلي.. فاذا حياضها شرع لورد الكلب والخنزير..

ان هذا هو الذي جعله يبقى بعيدا عنها وعن وطنه ليموت غريبا بشيراز سنة 1028 هـ.

هوامش :

1 ـ تودوروف، تزيفتان ـ اللغة الشعرية. الشكلانيون الروس ـ نقد النقد ـ ترجمة سامي سويدان. بيروت.

2 ـ تودوروف، تزيفتان ـ العلامة ـ مجلة الفكر العربي المعاصر ـ مركز الانماء العربي بيروت / ع. 20/ الى ص 67.

3 ـ بركة، بسام ـ الاشارة الجذور الفلسفية والنظرية اللسانية ـ مجلة الفكر العربي المعاصر بيروت / ع 20/ 21 ص ٤٥.

4 ـ ديوان ابو البحر ـ طهران سنة 1373 هـ ص 47

5 ـ الديوان ص 95

6 ـ الصيرفي، نوال حمزه يوسف ـ النفوذ البرتغالي في الخليج العربي.

9 ـ ما يلز، اس.ب ـ الخليج قبائله وبلدانه ـ عمان ص 156.

10 ـ الفرج، خالد محمد ـ الشاعر المغمور ـ الشيخ جعفر الخطي ـ المنهل س 10 (صفر 1369 هـ) ص90 ـ 98.

* ذكر ذلك بعض المؤرخين وفي مقدمتهم الاستاذ محمد سعيد المسلم في كتاب ـ (ساحل الذهب الاسود.).

11 ـ العبيد، عبد الرحمن (الادب في الخليج العربي) دمشق 1957م ص 17 نشر العبيد للجشي محاضرة في مقدمة كتابه.. والكلام منها.

12 ـ القديحي، علي بن حسين (انوار البدرين) النجف

13 ـ حافظ صبري ـ التناص واشارات العمل الادبي ـ المقالات ـ الف ـ المغرب ص 77 ـ102.

14 ـ

15 ـ

16 ـ يقول محقق الديوان علي بن الحسين الهاشمي : انه وجد مخطوطة هذا الديوان في سوق الوراقين بخراسان (يعني مشهد) بايران سنة 1360 هـ.

17 مفتاح، محمد ـ في سيمياء الشعر القديم ـ المغرب سنة 1403 هـ.

18 ـ الشيبي، كامل مصطفى ـ ديوان الدوبيت في الشعر العربي في عشرة قرون ـ بيروت سنة 1392 هـ.

المحتويات

اصدارات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات

• الاصدارات الشعرية:

1 - قصائد من الإمارات	لعدد من شعراء الإمارات	1986
2 - صلاة العيد والتعب	عارف الخاجة	1986
3 - شدو الزمن	سلطان خليفة	1988
4 - مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور	سيف الرحبي	1988
5 - جغرافية الفردوس	جعفر الجمري	1988
6 - وردة للوطن وقبلة للحبيبة	عمر أبو سالم	1989
7 - هذا هو الساحل. أين البحر؟	مؤيد الشيباني	1989
8 - بحثاً عن النهر	رأفت السويركي	1989
٩ - علي بن المسك التهامي يفاجئ قاتليه	عارف الخاجة	1989
10 - الفالس الأخير في سنتياغو	اربيل دورفمان ترجمة : كامل يوسف حسين	1990
11 - آية للصمت	ظاعن شاهين	1990
12 - الشيطان وقصائد أخرى	ليرمونتوف ترجمة : رفعت سلام	1991
13 - ليجف ريق البحر	ثاني السويدي	1991

● الاصدارات القصصية والروائية:

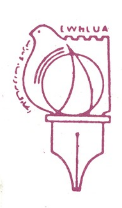
1 -	كلنا.. كلنا.. كلنا نحب البحر	لعدد من كتاب الإمارات	1985
2 -	السمكة الصغيرة	تأليف: صمد بهرنجي ترجمة: علي عبد العزيز الشرهان وعمر عدس	1986
3 -	أطفال آخر الزمان	تأليف: عزيز نيسين ترجمة: عمر عدس	1987
4 -	الرجل العاشر	تأليف: غراهام غرين ترجمة: مصطفى كمال	1988
5 -	الأرواح تسكن المدينة	أنور الخطيب	1988
6 -	فيروز	مريم جمعة فرج	1988
7 -	12 قصة قصيرة	لعدد من الكتاب	1989
8 -	الرحلة العجيبة	تأليف: شوساكو إندو ترجمة: فكري بكر	1989
9 -	ميادير	ناصر جبران	1990
10 -	الطحلب	إبراهيم مبارك	1990
11 -	عندما تدفن النخيل	ناصر الظاهري	1990
12 -	طفول	سعاد العريمي	1990

● أدباء وكتاب من الإمارات:

1 -	سالم بن علي العويس	جمع واعداد: عبدالاله عبد القادر	1988
2 -	سلطان العويس تاجر استهواه الشعر	جمع وإعداد: عبد الاله عبد القادر	1988
3 -	الشاعر الجامح خلفان بن مصبح	إعداد: شوقي رافع	1990

• دراسات مختلفة:

الرقم	العنوان	المؤلف	السنة
1 -	معجم القوافي والألحان	د. فالح حنظل	1987
2 -	أبحاث الملتقى الأول للكتابات القصصية والروائية في دولة الإمارات	عبد الحميد أحمد رعد عبد الجليل جواد يوسف خليل	1989
3 -	تاريخ الحركة المسرحية في دولة الإمارات 1960 - 1986	عبد الاله عبد القادر	1989
4 -	فنجان قهوة	عبدالله عبد الرحمن	1989
5 -	الاتفاقيات السياسية والاقتصادية التي عقدت بين إمارات ساحل عُمان وبريطانيا 1806 - 1971	علي محمد راشد	1989
6 -	غانم غباش ـ فارس من هذا الزمان		1989
7 -	ندوة الأدب في الخليج العربي	الجزء الأول	1990
8 -	الصراع حول مضيق هرمز	عبيد طويرش	1990
9 -	تحولات اللغة الدارجة	د. علي عبد العزيز الشرهان	1990
10	كتيب خاص عن الفائزين بجائزة سلطان العويس	(الدورة الأولى)	
11 -	أرجوزة تحفة القضاة	نظم: شهاب الدين أحمد بن ماجد شرح: حسن صالح شهاب	1991
12 -	ندوة الأدب في الخليج العربي	الجزء الثاني	1991
13	ندوة الأدب في الخليج العربي	الجزء الثالث	1991



منشورات اتحاد كتاب وأدباء الامارات
هاتف 364404 فاكس 364409
ص.ب 4321 الشارقة أ.ع.م



المطبعة الاقتصادية

السعر: 15 درهماً